EUPHORION

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER ERNEUERT VON HANS PYRITZ

HERAUSGEGEBEN

VON

RICHARD ALEWYN (BONN), RAINER GRUENTER (BERLIN),

WALTHER KILLY (GÖTTINGEN) und FREDERICK NORMAN (LONDON)

VIERTE FOLGE

55. BAND 3. HEFT

UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY
APR 5 1962
CHICAGO

HEIDELBERG 1961

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

INHALT DES DRITTEN HEFTES

Emil Staiger (Zürich), Das Problem des Stilwandels 229

* *
*

Momme Mommsen (Berlin), Herr! laß dir gefallen Dieses kleine Haus 242

Peter Szondi (z. Zt. Heidelberg), Amphitryon. Kleists Lustspiel nach Molière 249

Heinrich Henel (Yale University), Epigonenlyrik: Rückert und Platen 260

Emil Staiger (Zürich), Zu einem Gedicht Georg Trakls 279

Theodore Ziolkowsky (Yale University), Der Karfunkelstein 297

Besprechungen

Wolfgang Kayser, Geschichte des deutschen Verses (besprochen von Werner Schröder) 327

S. H. Steinberg, Die Schwarze Kunst. 500 Jahre Buchdruck (besprochen von Klaus Kaczerowsky) 332

Ruodlieb. The Earliest Courtly Novel (after 1050). Introduction, text, translation, commentary and textual notes by Edwin H. Zeydel (besprochen von Paul Klopsch 335

Thüring von Ringoltingen, Melusine (besprochen von Hans-Gert Roloff) 338

REDAKTIONELLE BEMERKUNGEN

Redaktion: Berlin-Dahlem, Boltzmannstraße 3. Verlag: Heidelberg, Lutherstraße 59.

Der EUPHORION erscheint viermal jährlich im Gesamtumfang von mindestens 28 Bogen. Preis des Einzelheftes DM 10,—, des Jahrgangs DM 36,—. Sonderpreis für Studenten (bei direkter Bestellung beim Verlag) DM 28,80. Sonstige Bestellungen bei jeder Buchhandlung. Abbestellungen nur mit einmonatiger Kündigungsfrist zum Jahresschluß.

Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung und an die Adresse der Redaktion erbeten. Für unverlangte Einsendungen wird nicht gehaftet. Diese können nur gegen Erstattung des Portos zurückgesandt werden. Für die technische Einrichtung der Manuskripte ist ein Merkblatt maßgebend, das bei der Redaktion erhältlich ist. Die Mitarbeiter bekommen von ihren Beiträgen zwanzig unberechnete Sonderabzüge, bis zu dreißig weitere gegen Erstattung der Selbstkosten.

Besprechungsexemplare bitte ausschließlich an die Redaktion. Eine Verpflichtung zur Besprechung unverlangter Rezensionsexemplare besteht nicht. Sie werden jedoch in der Rubrik „Eingesandte Bücher“ angezeigt.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Printed in Germany. Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Satz u. Druck: Carl Winter, Universitätsverlag, gegr. 1822, GmbH., Heidelberg, Abt. Druckerei

Das Problem des Stilwandels

von

Emil Staiger (Zürich)

Wenn wir die heutige Lage der deutschen Literaturwissenschaft bedenken, können wir nicht übersehen, daß sie an einem Scheideweg angelangt ist. Mehr als zwei Jahrzehnten pflegen erstaunlich viele Germanisten am liebsten die Interpretation. Methodische Untersuchungen, große Sammelwerke legen uns vor, und ihr Erfolg beweist ein immer noch nicht ermüdetes Interesse. Dennoch: *Jedes ausgesprochene Wort erregt den Gegensinn*[1], nicht weil der Mensch an sich ein trotziges, eigenwilliges Wesen ist, das sich nicht gern zu Sinn in eine bestimmte Richtung nötigen läßt, sondern weil das Leben selbst in seiner Unerschöpflichkeit den Gegensinn immer wieder verlangt, weil ihm mit jedem Wort, mit jedem Verfahren, dessen wir uns zu seiner Erforschung bedienen, Gewalt geschieht. So auch mit der Interpretation. Das heißt nicht, daß sie falsch, daß andere Arbeitsweisen richtiger wären, wohl aber, daß auch sie dem Kunstwerk nur in einer Hinsicht gerecht wird und andere Pflichten darüber versäumt.

Der Vorwurf, den man gelegentlich hört und den wir beherzigen wollen, lautet: Interpretation ist unhistorisch. Was heißt das aber? Man kann nicht viel darauf erwidern, sofern die Interpreten gemeint sind, die sich völlig unbekümmert dem Kunstwerk nähern und meinen, mit einer Schilderung ihres Eindrucks sei es bereits getan. Ein solches Tun indes nimmt keiner ernst, der weiß, wie mühsam der Zugang auch nur zu der jüngsten Vergangenheit ist und wie sich mit jedem Jahrhundert, ja jedem Jahrzehnt die Schwierigkeiten vermehren. Die wahre Interpretation beruht auf einem Kommentar – oder, da es sich selten empfiehlt, schriftstellerisch diesen von jener zu trennen – die wahre Interpretation verflochten ist ein Kommentar, der über den Stand der Sprache, das Gewicht, die Bedeutung, die Aura der Wörter, den Glauben, das Denken, die Sitten der Zeit, vielleicht, wenn dies der Text erfordert, auch über die soziale und die politische Lage Auskunft gibt. Der Kommentar entbehrt demnach den historischen Teil der Auslegung. Die eigentliche Interpretation, die von der Wirkung, der Kraft und Intensität, der Einstimmigkeit der Fülle, der Einheit im Mannigfaltigen handelt, betrachtet, was der Zeit entrückt ist, das Werk *sub specie aeternitatis*. Erst Kommentar und Interpretation zusammen genügen der Kunst, dem Schönen, das Dauer im Wechsel ist, in dem der Strom des unwiederbringlichen Lebens ins Licht des Ewigen tritt.

[1] Goethe, *Wahlverwandtschaften*, 2. Teil, 4. Kap.

telalter oder zu Fichte oder zu Goethes *Wilhelm Meister* bestimmt werd müsse. Manche lehnen es rundheraus ab, Epochenbegriffe gelten zu lasse und weisen auf die Mannigfaltigkeit der historischen Daten hin. Sowohl d Weigerung aber, von Epochen zu sprechen, wie die Diskussionen über i wahres Wesen bedeuten eine Verkennung dessen, was Epochenbegriffe leiste Denn wie verhalten wir uns, wenn wir sie prägen und wenn wir uns ihrer b dienen? Wir schauen die Werke eines Dichters und Werke verschieden Dichter an im Hinblick auf etwas, das ihnen bei aller Verschiedenheit gemei sam ist. Dieses Gemeinsame finden wir zwar anhand, aber keineswegs aus d Erfahrung. Es anzusetzen, bleibt uns überlassen. Die Frage ist nicht, ob richtig, sondern nur, ob es zweckmäßig angesetzt sei. Unzweckmäßig zum B spiel wäre eine Bestimmung der Frühromantik im Hinblick auf Fichtes Phil sophie; sie schlösse Wackenroder aus. Unbillig wäre andrerseits aber au wieder die Forderung, daß nun alles und jedes, was Tieck oder Friedri Schlegel geschrieben haben, romantisch sein müsse. „Romantisch" ist für uns im platonischen Sinne des Wortes – eine „Idee", an der gewisse Dichter u Denker mehr oder minder Anteil haben. Und alsdann ist das Wesen der R mantik sachgerecht bestimmt, wenn wir dem Selbstverständnis derer, d sich als Romantiker fühlen, und dem allgemeinen Sprachgebrauch nach Mö lichkeit Rechnung tragen.

Im Rahmen der Literaturgeschichte sind wir es längst gewohnt, statt v Epochen- von Stilbegriffen zu sprechen. Wir nennen das Eine, in dem e Mannigfaltiges übereinstimmt, „Stil" und reden vom Stil eines einzelnen Werk vom Stil eines Dichters, vom Stil einer Zeit – vom Stil des *Tasso* im Unte schied zum Stil des *Götz von Berlichingen*, von Goethes Stil, vom Stil d Klassik. Im *Tasso* stimmen das Versmaß, die Gestalten, die Sprache, die Han lung in etwas anderem überein als im *Götz*. Die Werke der Klassik schließ sich in einer anderen Einheit zusammen als die des Rokoko und des Baroc

Worin dies Eine jeweils besteht, ist freilich schwer mit Worten zu sage weil es ja weder ein Glaube noch ein Tonfall, weder ein Brauchtum noch e Mythos, weder ein eigentümlicher Bau der Sätze noch eine Stimmung, sonde das alles Durchwaltende ist, die „Fuge, die alles Verfügte fügt"[3]. Praktis genügt es zwar durchaus, die Einheit intuitiv zu erfassen. Doch wer das B dürfnis empfindet, auch intuitiv Erfaßtes abzuklären, der wird das Eine, d im Mannigfaltigen waltet, als „Rhythmus" deuten und im Rhythmus die U figur eines bestimmten geschichtlichen Daseins erkennen.

Dafür bieten sich räumliche und temporale Begriffe an: distance intérieur[4] geschlossene, offene Formen, Stil der Tiefe und Höhe oder der Nähe und Fern[5]

[3] Im Sinne von M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main 1950, S. 43ff.
[4] Vgl. G. Poulet, *La distance intérieure*, Paris 1952.
[5] Vgl. Th. Spoerri, Trivium 1944, Jahrg. 2, Heft 1, S. 25ff.

temps vécu[6], temps humain[7], naiv, satirisch und elegisch[8] als Stil der erfüllten Gegenwart, der Forderung und der gedenkenden Wehmut, Vorstellung, Spannung, Erinnerung, das Ineinanderwirken verschieden akzentuierter Extasen der Zeit[9] – und wie man sonst dem unaussprechlichen Wesen beizukommen versucht hat. Wenn wir das Walten der Einbildungskraft des Menschen als „Zeit" – im Sinn einer transzendentalen Ästhetik – auslegen dürfen, bezeugt sich jeder Stil zuletzt als Modifikation der „Zeit" und heißt: ein Werk, einen Dichter, oder eine Epoche interpretieren, implizit oder explizit, ihre temporale Struktur enthüllen[10].

Zum Zeitstil gehört aber nicht nur die Dichtung. Wenn wir „Rokoko" sagen, meinen wir außer Wieland, Gleim oder Ramler auch die Amalienburg, auch Fragonard, auch Graun und Pergolesi. Und weiter meinen wir Möbel, Kostüme, Frisuren, Schönheitspflästerchen, Puder; wir meinen die Art, sich zu komplimentieren, den Degen zu tragen, den Fächer zu halten. Sogar die ständische Ordnung, das Recht, die Wirtschaft beziehen wir ein in den Stil. Wer wollte in einer erschöpfenden Interpretation der Romane Wielands die höfischen Sitten, den aufgeklärten Despotismus von der kecken Galanterie der Prosa trennen? Gegen das Ende des Jahrhunderts wird alles anders, von der Stellung des Fürsten bis zu den Röcken und Hosen. Die kleine Perücke, die das Haupt ihres Trägers so säuberlich einfaßt, weicht dem losen, vom Wind umspielten Haar, mit dem sich uns etwa Jacques Louis David oder Chateaubriand darstellt. Ein neues Verhältnis zur Natur, zur Umwelt tritt darin zutage, wie schon in jener verwegenen Tracht, die Wilhelm Meister nach dem Studium Shakespeares für geziemend hält. Alles und jedes, was Menschen schaffen, denken und fühlen, womit sie sich schmücken, worin sie wohnen, was ihr Leben im Staat und in der Gesellschaft regelt, kann demnach aufgefaßt werden als Stil, als sicher ausgeprägter bald, dem künstlersiche Bedeutung zukommt, bald als verwischter, schwankender oder vermischter, wie wir ihn aus dem gemeinen Leben unserer Tage kennen. Auch was die Psychologie uns unterbreitet, nehmen wir nicht aus. In Taten und Worten, sogar in der grammatischen Struktur der Sätze, bekundet die Schizophrenie einen anderen Stil als das manische Irresein. Die Äußerungen des Melancholikers stimmen in anderer Art überein als die des euphorischen Temperaments. Den unlösbaren Zusammenhang, die Einheit der „Welt" eines Geisteskranken, weist schon im Rahmen der Psychologie der Daseinsanalytiker[11] nach. Er nähert sich damit unserm Geschäft, das „Stilkritik" genannt worden ist und diesen Namen be-

[6] Vgl. E. Minkowski, *Le temps vécu*, Paris 1933.
[7] Vgl. G. Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Paris 1949.
[8] Schiller, *Naive und sentimentalische Dichtung.*
[9] Vgl. E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946.
[10] Vgl. E. Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zürich 1939.
[11] Vgl. L. Binswanger, *Über Ideenflucht*, Zürich 1933, *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins*, Zürich 1942, *Melancholie und Manie*, Pfullingen 1960.

halten mag. Wir freuen uns über die Nachbarschaft. Die Meinung ist aber n türlich nicht, daß schließlich alle Geisteswissenschaften in Stilkritik end müßten, weil alles Menschenwesen in einer bestimmten Hinsicht Stilphänom ist. Der Soziologe würde erwidern, daß alles Menschliche, selbst die poetisch Gattungen und die Motive der Dichter, von soziologischer Relevanz sind. U ähnlich nähmen wiederum andre dieselben Themen für sich in Anspruch. D Streit der Fakultäten zu schlichten und ihre Rangordnung in einer allgemein Lehre vom Menschen zu regeln, ist hier nicht der Ort.

Es eifre jeder seiner unbestochnen,
Von Vorurteilen freien Liebe nach.

Gerade dann, wenn jede Disziplin nach ihren Begriffen vorgeht und ihr Gesetzen gehorcht, vermag sie die andern am ehesten anzuerkennen und leist sie ihren gültigen Beitrag zur Beantwortung der einen ewigen Frage: „W ist der Mensch?"

So bleibe denn auch die Literaturwissenschaft ihrer eigenen Charta tr Sie steht zu sich selber, wenn sie als Teil einer universalen Kulturwissensch in allem Stilphänomene erblickt und dem Wesen des Stils dadurch gere wird, daß sie mit höchster Evidenz die Einheit im Mannigfaltigen eines We oder einer Epoche nachweist.

Indem wir uns aber dergestalt noch einmal auf unser Verfahren besinn scheint es nur um so schwieriger, über die Statik der Interpretation hinaus gelangen und mit literaturwissenschaftlichen Mitteln dem Gebot der Hist Folge zu leisten. Wir sind uns klar darüber, inwiefern wir alles Menschenwe als Stilphänomen betrachten dürfen. Wir glauben, Stile als rhythmische Str turen verständlich machen zu können, und fühlen uns in der Lage, mit räu lichen oder temporalen Begriffen nicht nur große Gegensätze wie „klassis und romantisch" oder „antik und modern" herauszuarbeiten, sondern – Becking[12] es in der Beschreibung von musikalischen Rhythmen geglückt ist durch immer subtilere Differenzierung der Raum- und Zeitbegriffe auch en begrenzten Epochen und schließlich individuellen Nuancen genug zu t Das hilft uns aber nicht über den Graben. Wir können nun zwar in einer ch nologischen Folge von Deskriptionen – des Mittelalters, der Renaissance, Barock, der Aufklärung, der Klassik und so fort – das ganze Jahrtausend deutschen Literatur erfassen – ein großes und lohnendes Unternehmen! D Namen „Geschichte" führt eine solche Darstellung aber noch nicht mit Rec Denn wie es vom einen zum andern kommt, ein Stil in den folgenden überge dies deutlich zu machen, scheint noch immer nicht zu gelingen, wenn wir ni wieder die Grenzen der Literaturwissenschaft überschreiten und zweifelha oder unsinnige Kausalitäten behaupten.

[12] G. Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, 2. Aufl., Darmstadt 1958.

Wir wissen nun aber doch besser, was dies heißt: ein Wandel des Stils tritt ein; ein Stil geht über in einen andern. Es heißt, gemäß der Einsicht in die Leistung und den Sinn des Epochenbegriffs, der uns deutlich geworden ist: Wir haben ausgewählte Schöpfungen eines Zeitraums interpretiert, unter einem von uns gewählten Gesichtspunkt, der eine stilistische Einheit im Mannigfaltigen wahrzunehmen erlaubt. Die Einheit zerfällt; dann stellt sich unter einem neuen Gesichtspunkt wiederum eine neue Einheit dar. Wie können wir einen solchen Vorgang nicht nur konstatieren, sondern literaturwissenschaftlich verstehen?

Es gibt darauf zunächst nur eine, scheinbar höchst triviale Antwort: Aller Wandel von Stilen erklärt sich aus dem Umstand, daß jedes Geschlecht und jeder einzelne Mensch im Lauf der Jahre schon einen mehr oder minder ausgebildeten Stil antrifft. Aus dieser einfachen Lage ergeben sich ganz verschiedene Möglichkeiten. Es kann geschehen, daß die Jugend überall nur Ansätze findet, Andeutungen einer nach neuen Zielen ausgerichteten Kunst. Dann wird es ihre Aufgabe sein, auf kaum gebahnten Wegen in der gleichen Richtung weiterzuschreiten. Mozart verhält sich so zu der Mannheimer Schule und Johann Christian Bach; so folgt der junge Goethe Wieland, Lessing, Klopstock, Herder nach. Der Wandel ereignet sich als Vollendung. Stößt das neue Geschlecht dagegen auf einen bereits vollendeten, in sich selber gefestigten Stil, so gibt es vielleicht der Versuchung nach, was vorliegt noch zu überbieten. Es tritt mit derselben Kraft auf den Plan, mit der die Väter begonnen haben. Die Hindernisse aber sind bereits beseitigt, die Pfade der Sprache geglättet; was schwierig war, ist leicht geworden. So schafft es sich künstlich Schwierigkeiten und übertreibt die Anstrengung. Der Wandel vollzieht sich als Steigerung. Ein deutliches Beispiel bietet der Übergang von der Renaissance zum Barock oder, innerhalb des Schaffens eines Einzelnen, die Entwicklung von Goethes jambischem Blankvers zu den belasteten Trimetern der *Pandora*. Da macht sich ein Epigone seiner selbst die Sache schwer und wendet noch immer die alte Energie auf, obwohl ihm verstattet wäre, sich bequem auf geebnetem Weg zu ergehen. Als dritte Möglichkeit sei die Verflüchtigung des Vollendeten angeführt. Verwöhnte Erben finden Gehör. Alles ist schon durchdrungen, angeeignet und jederzeit verfügbar. Eine vertrauensselig-verwegene Stimmung bemächtigt sich der Gemüter. Das Schicksal scheint sich aufgelöst zu haben. Die Welt wird flüssig. *Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen.* So hebt die deutsche Romantik mit Friedrich Schlegel, Tieck und Novalis an. Wir kennen aber den Spruch, der den Romantikern Schlimmes prophezeit:

Sie wissen gar nichts
Von stillen Riffen,
Und wie sie schiffen,
Die lieben Heitern,
Sie werden wie gar nichts
Zusammenscheitern.

Zusammenscheitern – das ist ein Stilbruch. Auch ein Stilbruch kann sich wieder auf mannigfaltige Weise ereignen. Hegel hat uns besonders die tragischen Katastrophen beachten gelehrt. In einem konsequent zu Ende gedachten den letzten Proben ausgesetzten Weltbild treten unlösbare Widersprüche hervor; der Sinnzusammenhang zerreißt. Daß nun sogleich die Gesetze des dialektischen Fortschritts zu wirken beginnen, wagen wir nicht mehr so zuversichtlich wie die Hegelianer zu hoffen. Wir sehen nur, daß ein Chaos hereinbricht und daß dieses Chaos zum Neubeginn zwingt, der freilich denn meist vom Widerspruch gegen den bisher gültigen Geist diktiert ist.

Leicht vergessen wird der Stilbruch, der über die Zone des Komischen führt. Sehen wir aber genauer hin, so drängen sich seltsame Beispiele auf. Der Stil der Aufklärung etwa verbannt das Phantastische, Gruslige, Rohe, Derbe. Nun wählen Gleim und Hölty für Bänkelsängerballaden solche Motive, zu ihrer Belustigung und zum Gelächter eines gebildeten Publikums. Bürger erlaubt sich ähnliche Scherze. Doch in der *Lenore* wächst ihm das Grausige und Unheimliche über den Kopf. Wir hören noch deutlich den Ton des Bänkelsängers, von dem er ausgeht, und hören, wie er dann doch der Erschütterung nachgibt und eisige Schauer gewähren läßt. Der Ernst von Goethes *Faust* ist ähnlich aus einem Umschlag der in den ältesten Teilen noch ganz artistischen Komik der Knittelverse hervorgegangen.

Warum es jeweils zum Stilbruch, zur Verflüchtigung, zur Steigerung oder Vollendung kommt, darüber gibt nur die Ausgangslage gültigen Aufschluß. Um 1770 konnte den noch mächtigen Geist der Aufklärung allein ein gewaltsamer Stilbruch erschüttern. Ein Menschenalter später, auf dem Boden Berlins, verflüchtigte sich eine alt und müde gewordene Welt in der „Euthanasie des Rokoko“[13]. Dergleichen ist verständlich, ja einleuchtend. Es leuchtet uns aber nur ein als *vaticinatio ex eventu*. Niemand darf sich erkühnen, den Gang des geschichtlichen Lebens vorauszusagen. Zu bunt, zu kraus ist alles verflochten, der Möglichkeiten sind zu viele, als daß ein sterbliches Auge befähigt wäre, das ganze Spiel zu durchschauen.

Dieselbe Vorsicht gebietet die, wie man glauben möchte, harmlosere Frage: Wann und warum beginnt ein Wandel des Stils? Wie breitet er sich aus? Unwillkürlich suchen wir nach einem spektakulären Ereignis, wie es im Rahmen der neueren deutschen Literaturgeschichte zum Beispiel Hamanns Erweckung in London oder Goethes Flucht nach Rom darstellt. Bei näherem Zusehen zeigt sich dann aber fast immer, daß die scheinbar so plötzliche Wendung vorbereitet war und nur überraschend ausgelöst wurde. Wir finden einen fremden Autor, den der Verwandelte längst gelesen und dessen Saat nun auf einmal aufgeht, weil die Stunde gekommen ist, auch apokryphe Literatur, die

[13] So A. Bäumler in der Einleitung zu *Der Mythos von Orient und Okzident*, München 1926, S. CLXIX.

unversehens Geltung erlangt und in die oberen Ränge einrückt, ein „Erlebnis", eine Begegnung, die einst, vielleicht viel früher, einen unauslöschlichen Eindruck gemacht hat. Darüber belehrt uns seit einem Jahrhundert, sachlich einwandfrei, doch unter falschen Voraussetzungen, die positivistische Literaturwissenschaft. Der fremde Einfluß nämlich bewirkt den Wandel nicht; er bestätigt ihn nur. Denn er setzt ja schon eine Bereitschaft voraus. Shakespeare ist vielen Bühnendichtern bekannt, bevor er bedeutsam wird. Den Griechen nachzufolgen, steht den Deutschen seit Jahrhunderten frei. Doch erst mit Winckelmann hebt die große, folgenschwere Begegnung an. Suleika ist da, bevor die Liebe zu Marianne von Willemer aufblüht. Erst Suleika rückt Marianne ins Licht von Goethes westöstlicher Lyrik. Gesetzt jedoch, die Chronologie sei über jeden Zweifel erhaben, so wird uns das gründlichste Studium des Einflusses dennoch nicht darüber belehren, wie er sich jeweils gestaltet. Ein Kenner von Spinozas Hauptwerk versteht die naturwissenschaftlichen Schriften Goethes vielleicht nicht besser als ein anderer, der es ebenso flüchtig gelesen hat wie Goethe selbst. Was irgend ein Denker oder ein Dichter, ein Motiv, ein Bild, ein Gedanke, ein Vorgang für Goethe bedeutet hat, das werden wir nun von Goethe erfahren. Den Sinn des *Erlebten*, *Erlernten*, *Ererbten* bestimmt der Stil, nicht umgekehrt, obwohl der Stil im Erlebten, Erlernten, Ererbten wiederum Boden faßt.

So haben wir uns denn abermals, auch innerhalb der Stilgeschichte, gegen den falschen Gebrauch der Kategorie der Kausalität zu verwahren. Wir müssen ihr zwar notgedrungen auch geistiges Sein unterworfen denken. Doch wenn wir uns das Verhältnis von Wirkung und Ursache vorzustellen versuchen, entschwindet es uns. Es bleibt im Einzelnen unerfindlich, weil keine Individualität der andern gleicht, weil jede, obwohl der Tradition verpflichtet, auf ihre besondere Weise, nach Hegels Ausspruch, *ist, was ihre Welt als die ihrige ist.* Und unerfindlich bleibt es im Großen angesichts der ungeheuren Fülle der Überlieferung. Es wäre ein Wahnwitz, bemerken zu wollen: dies hat gewirkt, dies mehr, dies weniger, dieses entscheidend und jenes gar nicht. Die Dichter selber, sogar die bewußtesten, könnten darüber nichts Gültiges sagen. Sie mögen einem Meister, einem Vorbild dankbar sein; vielleicht ist diese Dankbarkeit ein Irrtum. Unterirdische Bahnen mögen ihr Schaffen mit einer Quelle verbinden, von deren Dasein sie nichts wissen.

Doch wenn wir im Geistesleben Wirkung und Ursache kaum zu ermitteln vermögen, wenn es sogar nicht sinnvoll scheint, überhaupt von Kausalitäten zu sprechen, so sind Zusammenhänge wesensmäßiger Art sehr wohl erkennbar. Schillers Gedankenlyrik ist nicht durch Kant verursacht, aber sie hängt zusammen mit der Besinnung auf Kant. Der Dichter ist bereit für das Problem der „Kritik der reinen Vernunft". Er setzt sich damit auseinander und reift, indem er sich mit Kant beschäftigt. Das neue Selbstbewußtsein des deutschen

Bürgers um 1750 begründet nicht das bürgerliche Trauerspiel. Doch wieder es hängt zusammen damit; derselbe Wandel ergreift die Gesellschaftsordnun und die Literatur.

Wenn dem so ist, wird Stilgeschichte schreiben nicht heißen, so etwas wi einen Kausalnexus herstellen zu wollen. Man wird die Phasen des Prozesse herausarbeiten und ihre sinnvolle Folge, ihren Zusammenhang schildern, mi andern Worten, im Sukzessiven dieselbe Evidenz erstreben, um die sich di kunstgerechte Interpretation bei dem Erweis der Einstimmigkeit im simultane Gefüge des einzelnen Werks bemüht. Der Leser soll den Eindruck gewinnen So mußte es kommen; das ist der Weg, der von dieser Phase zur nächste führt; es ist überzeugend, daß er von seinem Ausgangspunkt zum Ziel nur so nicht anders zurückgelegt werden konnte.

Besonderes Interesse verdienen da jene zweideutigen Phänomene, die ma so häufig, fast regelmäßig, auf der Schwelle der Zeiten antrifft, Werke, die nich vollendet, nicht in ihrer gediegenen Ruhe selig, doch eben deshalb für die hi storische Forschung nur umso ergiebiger sind. Wir werden ratlos und frage zum Beispiel: Zeugen Ramlers erste Oden mit ihren antiken Maßen bereit von dem Willen zu mächtiger Emotion, der dann in Klopstocks asklepiadeische und alkäischen Strophen hervorbricht, oder erscheinen sie uns mit Recht noc als kühle, ausgeklügelte Spiele? Rechnen wir die leidenschaftliche Sprache de Gräfin Orsina in Lessings *Emilia Galotti* zum Sturm und Drang, oder finden wi eher, sie sei, trotz täuschender Ähnlichkeit, doch *nur gedacht*[14]. Den auf Ord nung erpichten Gelehrten, der nur klassifizieren möchte, bringen solche Text zur Verzweiflung. Der echte Historiker ist entzückt, wann immer ihm Janus köpfe begegnen.

Er weiß auch, wie unauffällig meist die ersten Zeichen des Wandels sind Ideengeschichtlich orientierte Forscher finden es selbstverständlich, von neue Weltanschauungen, neuen Glaubensbekenntnissen auszugehen und metrische syntaktische Eigenheiten als Folgen hinzunehmen. Die Möglichkeit muß abe eingeräumt werden, daß irgendwo ein neuer Ton, ein neuer Duktus der Pros gelingt und dieser neue Ton nachträglich neuen Gedanken zur Sprache ver hilft und so den schlummernden Geist erlöst. Wenn wir uns wieder darauf be sinnen, daß die Einheit eines Stils im Rhythmus gründet, so wundern wir un darüber nicht – im Gegenteil! Wir werden sogar zu der Einsicht gelangen, da eben ein Vorgang, der ganz unauffällig beginnt, der natürliche ist und daß w ihn nur übersehen, weil er sich oft an entlegenen Stellen abspielt und weil w in stilgeschichtlichen Untersuchungen noch zu wenig geübt sind. Wer Ohre hätte zu hören und Augen, in tief verborgene Winkel zu spähen, dem stell sich mancher geschichtliche Wandel wohl als Ereignis dar, das an das *Waldli* Gottfried Kellers erinnert:

[14] Goethe an Herder, 10. Juli 1772.

Fern am Rande fing ein junges Bäumchen an, sich sacht zu wiegen,
Und dann ging es immer weiter an ein Sausen, an ein Biegen;

Kam es her in mächtgem Zuge, schwoll es an zu breiten Wogen,
Hoch sich durch die Wipfel wälzend kam die Sturmesflut gezogen.

Und nun sang und pfiff es graulich in den Kronen, in den Lüften,
Und dazwischen knarrt' und dröhnt' es unten in den Wurzelgrüften.

Manchmal schwang die höchste Eiche gellend ihren Schaft alleine,
Donnernder erscholl nur immer drauf der Chor vom ganzen Haine!

Einer wilden Meeresbrandung hat das schöne Spiel geglichen;
Alles Laub war, weißlich schimmernd, nach Nordosten hingestrichen.

Wie grandios ist Goethes Aufbruch nach der Begegnung mit Herder in Straßburg! Die neue weltliche Innigkeit aber, die uns so großen Eindruck macht, vernehmen wir schon in einigen Zeilen, die fast zufällig aus Experimenten mit Versen in Briefen an Johann Jakob Riese in Leipzig entstanden sind:

So wie ein Vogel, der auf einem Ast
Im schönsten Wald, sich, Freiheit atmend, wiegt,
Der ungestört die sanfte Lust genießt,
Mit seinen Fittigen von Baum zu Baum,
Von Busch zu Busch sich singend hinzuschwingen...

So drängt es sich hier und dort hervor, verstummt auch wieder, wie erschrokken in einer noch ungemäßen Umgebung und jubelt endlich im *Mailied* auf, begeistert von Gefährten, die Gleiches ahnen, und seinerseits diese begeisternd. — Wie dankbar blickt ein junges Geschlecht um 1770 zu Hamann hinüber! Die Wenigsten beachten jedoch, was ihrem Meister das Wichtigste war: den auf die Bibel gegründeten, massiven protestantischen Glauben. Allgemein wirkt Hamanns Prosa, das schwer befrachtete, dunkle, von Anspielungen, von Gedankenstrichen und Ausrufezeichen durchsetzte Deutsch. Nicht seinem religiösen Bekenntnis, sondern dem Explosivstil begegnen wir wieder in Lenzens und Klingers Dramen und in den Idyllen Maler Müllers.

Je länger wir aber bei der Betrachtung solcher Metamorphosen verweilen, desto bänglicher wird uns zumute. Wir meinen, an der Darstellung des wirren Geschehens verzweifeln zu müssen und halten es für ausgeschlossen, daß ein Einzelner befugt sei, *den ganzen Reigen anzuführen*[15]. So dürfte es sich denn auch empfehlen, zunächst auf eine große und umfassende Schilderung zu verzichten und wenige, besonders geeignete Themen gesondert herauszuarbeiten, selbst um den Preis, daß ein Vorgang manchmal künstlich isoliert werden muß. Gerade wenn wir so verfahren, beruhigt uns bald die Wahrnehmung, daß sich

[15] Hugo v. Hofmannsthal, *Kleines Welttheater*, in: *Die Gedichte und kleinen Dramen*, Leipzig 1912, S. 74.

die künstlich gesonderten Bahnen wieder verbinden, daß sich das weitverzweigte Geschehen vereinfacht, je mehr wir uns den größten Gestalten und den Epochen des schönsten Gelingens nähern. Goethe und Schiller haben sich nie genug darüber verwundern können, daß sie das Leben aus entgegengesetzten Lagern zusammenführte. Die Frühromantiker bilden eine Schule, sie wissen nicht, wie es geschieht. Friedrich Schlegel hat ein Winckelmann der Literatur werden wollen und spielt auf einmal das Interessant-Moderne gegen das Klassische aus. Novalis versenkt sich in tiefer mystischer Stille in den Tod der Geliebten. Tieck, der alles schon literarisch kostet, bevor es ihm wirklich begegnet, wird heimgesucht von Langeweile und nimmt das nichtige Leben als Traum. Wackenroder faltet die Hände in kindlich-musikalischer Andacht. Und diese Menschen ganz verschiedener Sinnesart und Herkunft schließen ein literarisches Bündnis und halten es einige Jahre aus miteinander. Gewohnt, die Gaben des Lebens als selbstverständlichen Tribut zu betrachten, finden sie das nicht wunderbar. Goethe jedoch hat die Freundschaft mit Schiller dämonischem Walten zugeschrieben. Und in der Tat! Wenn solche Gruppen und Schulen sich bilden, deren Geist einer ganzen Zeit das Gepräge gibt, so ist es, als würde in einem Feuer, das über den Häupten lodert, alles Widrige, Fremde ausgebrannt, als würde das Eine, das die Stunde erfordert, in den Gemütern gestärkt, als risse ein unwiderstehlicher Zug die Begabungen hin zu dem, was sein soll.

Indem wir uns aber so ausdrücken, beschwören wir zuletzt noch eine besonders schwierige Frage herauf. Die Interpretation gelangt ans Ziel, wenn die Struktur der Einbildungskraft eines Dichters zutagetritt. Die Schöpferkraft des individuellen Geistes also ist ihr Thema. In einer Literaturgeschichte nun, die den Wandel der Stile verfolgt, die zwar den Begriff der Kausalität verschmäht, aber doch von Phasen spricht und jede Gestalt und jedes Werk in einen großen Prozeß einordnet, scheint für die Schöpferkraft des Einzelnen wenig Raum mehr übrig zu sein. Wo bleibt das Rätsel des Ursprungs, das Geheimnis des stiftenden Genius, wenn jede Leistung durch ihren Ort im Verlauf der Geschichte charakterisiert wird? Hier ist es geboten, sich einer ernsten, erschütternden Einsicht nicht zu verschließen. Wir müssen uns sagen, daß die „Natur" vermutlich ununterbrochen Begabungen jeder erdenklichen Art bereitstellt, daß aber jede geschichtliche Situation nur einer geringen Zahl das Wort erteilt und für die andern im Augenblick keine Verwendung findet. So mit unerschöpflichen Kräften umzugehen, ist der grausamen, grandiosen Natur gemäß. Man wird nun sogleich an einige bekannte gescheiterte Dichter denken, an Günther zum Beispiel oder an Lenz. Doch diese sind eigentlich nicht gemeint. Die Nachwelt weiß doch immerhin von ihren Leiden und ihrem Versagen. Wie viele aber haben bereits den ersten Vers nicht bilden können, ja sogar nicht einmal die Poesie als ihren Beruf erkannt, sind *klanglos zum Orkus hinab* gegangen und waren dennoch nicht *gemein*? Wir wissen es nicht. Auf solche Fragen bleibt die Geschichte ewig stumm. Es ziemt sich aber zu be-

denken, was etwa aus einem Menschen von der Beschaffenheit C. F. Meyers zu Lessings Zeit geworden wäre und wieder aus einer Persönlichkeit wie Lessing in einer saturierten, des längst Vollendeten müden Epoche. Ein Druck, ein dauerndes Unbehagen, ziellos-verworrene Ungeduld, vielleicht ein frühes Verdämmern in Schwermut — das könnten dann wohl die einzigen Spuren des Ungemeinen gewesen sein.

Was hat der Mensch seiner eigenen Kraft, was hat er dem Kairos zu danken? Goethe sagt es, seiner Art nach heiter-gelassen, wenn er bemerkt:

Um Epoche in der Welt zu machen ... dazu gehören bekanntlich zwei Dinge: erstens daß man ein guter Kopf sei, und zweitens daß man eine große Erbschaft tue[16].

Nun sehen wir klar und sind in der Lage, die Interpretation und die geschichtliche Forschung, die wir in einer voreiligen Fehde betroffen haben, gegeneinander abzugrenzen und dieser wie jener die angestammten Hoheitsrechte zuzugestehen. Die Interpretation befaßt sich mit dem „Kopf", die Untersuchung des Wandels der Stile mit der „Erbschaft" und dem Prozeß, in dem sich jeweils die Aneignung einer Erbschaft vollzieht. Die beiden Methoden stören sich nicht. Sie ringen vereint um ein Verständnis des Seins und Werdens der Literatur.

[16] Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, 2. Mai 1824.

* *
*

Herr! laß dir gefallen Dieses kleine Haus

von

Momme Mommsen (Berlin)

In der Anzeige *West-östlicher Divan oder Versammlung deutscher Gedichte in stetem Bezug auf den Orient*, die am 24. Februar 1816 im *Morgenblatt für gebildete Stände* erschien, gab Goethe folgende Erklärung über das *Buch der Sprüche* ab:

> *Buch der Sprüche. Es besteht aus kleinen Gedichten, zu welchen orientalische Sinnreden meist den Anlaß gegeben*[1].

War das ein Hinweis darauf, daß gerade die Spruchgedichte des *Divan* in besonderem Maße auf Quellenanregung beruhen, so hat die Forschung dies im großen und ganzen bestätigt. Dennoch muß zugestanden werden, daß wir von rund einem Dutzend Gedichten des *Buchs der Sprüche* bis heute nicht wissen, welche *orientalische Sinnrede* ihnen zugrunde liegt. Ein Beispiel aus dem Bereich dieser ungeklärten Fälle ist der Vierzeiler:

Herr! laß dir gefallen
Dieses kleine Haus,
Größre kann man bauen,
Mehr kommt nicht heraus.

Eine Quelle zu dem Gedicht war bisher nicht bekannt. Christian Wurm, der erste Kommentator des *West-östlichen Divan*, wies nur allgemein auf den orientalisierenden Charakter der Verse hin[2]:

„Die Persischen Dichter bedienen sich häufig des Gleichnisses eines Hauses von ihren Gedichten. So Saadi in seinem *Baumgarten*, Vorrede: *Nachdem ich dieses ansehnliche Haus aufzubauen begunnte, habe ich darin zehn lehrreiche Pforten* (d.i. Bücher oder Abtheilungen) *verfertiget.*“

Hiernach bestimmte sich die Auffassung des Gedichts bei späteren Interpreten. Lange bevor es durch Veröffentlichung eines Goetheschen Briefs am Kosegarten evident wurde, daß mit dem *kleinen Haus* auf die *Divan*-Dichtung angespielt ist, hatte Wurm schon die richtige Deutung gegeben. Seltsamerweise entging es seiner Aufmerksamkeit, daß Saadis *Bostan* (Baumgarten), aus dessen Vorrede er zitiert, an anderem Ort auch die Quelle zu Goethes Gedicht enthält. Es handelt sich um eine kleine Geschichte, die sich als 12. Kapitel am Ende des 6. Buchs findet[3]:

[1] WA I 4[1], S. 88.
[2] Christian Wurm, *Commentar zu Göthe's west-östlichem Divan.* Nürnberg 1834, S. 155.
[3] In der von Goethe benutzten, weiter unten von uns genannten Übersetzung: S. 72.

Einer ist mit einem kleinen Hause zufrieden.

Mir ist erzehlet / daß einmahl ein frommer Mann gewesen / der ein Hauß nach dem Maaß seiner Länge bauen lassen / weßhalber ein ander zu ihm sprach: Ich weiß / daß du ein reicher Mann und gutes Vermögens bist / warum lästu denn diese Wohnung nicht weiter und höher bauen? Jener antwortete: Diß ist vor mich gnug / aus was Ursache solte ich mich dann bemühen / diß Haus höher auffzuführen / oder außzuziehren? Diese Form ist ja gnug darinnen zu wohnen / und dasselbe wieder zu verlassen. Bauet kein Haus auff ein fließend Wasser / denn niemand wird es vollführen. Es ist keine Weißheit / und kompt mit der Lehre der Verständigen nicht überein / ein Haus an den Weg zu bauen / denn ein solches leidet viel Anstoß.

Goethes Gedicht faßt den Inhalt von Saadis Geschichte zusammen. Vers für Vers sind die Übereinstimmungen mit der Vorlage zu erkennen.

v. 1: Die zu Beginn der *Bostan*-Geschichte gegebene Charakteristik vom Erbauer des Hauses: *es war einmal ein frommer Mann* drückt Goethe, ebenfalls zu Beginn seines Gedichts, aus durch die Gebetswendung: *Herr! laß dir gefallen...*

v. 2: Das entscheidende Motiv: Zufriedenheit mit dem *kleinen Haus* findet sich bei Saadi schon in der Kapitelüberschrift. In der Vorlage ist diese mit schönen großen Lettern fett gedruckt.

v. 3: Bei Saadi ist der Erbauer *reich*, hat *gutes Vermögen*, er könnte also das Haus auch *weiter und höher* bauen, bzw. *höher aufführen*. Das faßt Goethe zusammen mit den Worten: *Größre kann man bauen.*

v. 4: Auch hinsichtlich der Pointe, mit der das Gedicht schließt, lehnt Goethe sich an den obigen Text an. Saadis *frommem Mann* ist es zu tun um *Weisheit*, um Übereinstimmung *mit der Lehre der Verständigen*. Darum ist ihm die bescheidene *Form* des Hauses *gnug darinnen zu wohnen / und dasselbe wieder zu verlassen*. Mit den letzten Worten korrespondiert v. 4: *Mehr kommt nicht heraus.*

Wir vermögen jetzt Goethes Pointe besser zu verstehen. Bei dem Wort *mehr* (v. 4) ist an den Bewohner des Hauses gedacht. Dieser geht immer als derselbe zur Tür heraus, ob er sein Haus größer oder kleiner baut. Es kommt nur darauf an, daß er überhaupt „etwas" ist. Goethe spitzt den Gedanken noch schärfer zu im Sinne des Mephistopheles-Worts:

Du bist am Ende — was du bist.
Setz' dir Perrücken auf von Millionen Locken,
Setz' deinen Fuß auf ellenhohe Socken,
Du bleibst doch immer was du bist.

Deutet man das Gleichnis vom kleinen Haus auf den *Divan*, so ergibt sich etwa: in den Gedichten, dem *Haus*, wohnt ein bestimmter Geist, an dem sich grundsätzlich nichts mehr verändert, auch wenn die Anzahl der Gedichte noch vergrößert würde[4].

Das Gleichnis gibt dem Gedicht etwas vom Charakter einer orientalischen Demutsformel. Doch verbirgt sich in der metaphorischen Einkleidung auch Selbstbewußtsein, Stolz auf das Erreichte. Goethe konstatiert, daß der *Divan* seinem geistigen Gepräge nach ausgereift ist. Darum kann er bestehen, auch wenn sein äußerer Umfang noch *klein* ist. Der Blick, den der Dichter so auf sein Werk wirft, setzt ein gewisses Stadium der Abgeschlossenheit, der Vollendung voraus. Damit stimmt überein, was sich bezüglich der Entstehungszeit des Gedichts sagen läßt.

Saadis *Bostan* las Goethe in einer deutschen Übersetzung, die der *Colligirten und viel vermehrten Reise-Beschreibung* des Adam Olearius, Ausgabe Hamburg 1696, anhangsweise beigegeben war[5]. Goethe entlieh dies Buch erstmals aus der Weimarer Bibliothek vom 11. März bis 1. April 1815. Durch die Entleihungsdaten ist auch die Zeit der Konzeption von *Herr! laß die gefallen* bestimmt. Das Gedicht entstand zweite Hälfte, wenn nicht Ende März 1815[6].

Ende März 1815 war Goethe mit der Arbeit am *Divan* tatsächlich in eine Phase gekommen, die ihm erstmals einen Blick auf das vorhandene Ganze ermöglichte, wie er in *Herr! laß dir gefallen* getan wird. Der *Deutsche Divan*, an dem er seit Sommer 1814 arbeitete, war jetzt etwa auf den Bestand angewachsen, wie ihn das *Wiesbadener Register* in seinen 100 Nummern skizziert. Eine entscheidende Erweiterung hatte sich ergeben, nachdem der Dichter seit Dezember 1814 über Hafis hinaus auch andere orientalische Literatur für sein Werk in Betracht gezogen hatte. Bis März 1815 war durch Lektüre und daraus sich ergebende Produktion der Kreis abgesteckt, der dem endgültigen Charakter des *Divan* im großen und ganzen entsprach.

[4] Beutler faßt die Schlußpointe des Gedichts anders auf. Er gibt ihr den Sinn: „Wie der Mensch sich auch mühen möge: *Mehr kommt nicht heraus.*" Unter Bezugnahme auf v. 68ff. von *Vermächtnis altpersischen Glaubens* interpretiert er weiter: „Gott gegenüber bleibt alles irdische Lobsingen Stammeln. *Mehr kommt nicht heraus.*" Das ist ein herangetragener Gedanke, von dem im Text nichts steht. Durch den Vergleich mit der Quelle läßt sich der Sinn von v. 4 genauer bestimmen.

[5] Der *Bostan* wurde von einem Anonymus aus dem Holländischen ins Deutsche übersetzt. Wie die *Reise-Beschreibung* trägt auch die Übersetzung den Druckvermerk: Hamburg 1696.

[6] Da das Gedicht auf der sogenannten Kräuterschen Reinschrift von 31 Gedichten des *Buchs der Sprüche* steht, würde es herkömmlicher Weise zu datieren sein: vor dem 26. Januar 1815. Die Datierung der Kräuterschen Reinschrift auf den 26. Januar 1815 beruht jedoch auf einem Irrtum Burdachs. Hierüber werden meine demnächst vorzulegenden *Studien zu Goethes West-östlichem Divan* nähere Aufklärung bringen. Die Kräutersche Reinschrift wurde erst Ende Oktober 1815 hergestellt. Unser Quellennachweis für *Herr! laß dir gefallen* macht die Unrichtigkeit von Burdachs Datierung evident. (Ähnliche Unstimmigkeiten ergeben sich bei einer ganzen Reihe von Gedichten der Kräuterschen Reinschrift.) Für den Vierzeiler vom *kleinen Haus* ist der 11. März 1815 notwendig Terminus a quo. Keine der sonstigen von Goethe aus der Weimarer Bibliothek entliehenen Saadi-, bzw. Olearius-Ausgaben enthielt den *Bostan*, auch nicht etwa das am 8. Januar 1815 entliehene *Persianische Rosenthal* Saadis, übersetzt von Olearius, Schleswig 1654.

Im März 1815 trat eine Stockung ein. Etwa um den 6. März herum befiel Goethe ein *böser Katarrh* (Tagebuch), der ihn viele Wochen am Arbeiten hinderte[7]. Einige Zeit vermochte er, sich gegen die Krankheit zur Wehr zu setzen und produktiv zu bleiben. So entstand noch am 13. und 14. März das *Vermächtnis altpersischen Glaubens*, mit dem wieder ein neuer Bereich für die *Divan*-Dichtung erschlossen war. Dann aber kam ein völliger Stillstand[8]. Bis zur Abreise nach Wiesbaden (24. Mai) wurde am *Divan* kaum noch etwas getan, im April und Mai wandte sich Goethe, noch unter den Nachwirkungen der Krankheit leidend, leichteren Arbeiten zu, der *Italienischen Reise* und einigen literarischen Aufsätzen.

In dieser Zeit der Stockung, Ende März bis Mitte Mai 1815, stellte Goethe Betrachtungen an über das bis dahin für den *Divan* Geleistete. Jetzt war es ihm erstmals möglich, über den *Sinn des Ganzen* zu reflektieren, er konnte dem Freunde Zelter davon erzählen[9], dem Verleger darüber berichten. Am 16. Mai 1815 skizzierte er Inhalt und Charakter des Werks für Cotta, ohne sich doch entschließen zu können, diese Skizze abzusenden[10]. Offenbar wollte er noch nichts unternehmen, was einen Abschluß näher rückte. Sowohl dem Verleger als auch Zelter gegenüber sprach er ausdrücklich von der Absicht, die vorliegenden *ungefähr hundert* Gedichte noch zu vermehren. Unter dem Titel *Des deutschen Divans mannigfaltige Glieder* hält dann das *Wiesbadener Register* vom 30. Mai 1815 die vorläufige Gestalt des Ganzen fest.

In diese Periode des Reflektierens und Planens fällt unser Gedicht. Gerade als Goethe begann, den *Divan* erstmals als Organismus anzusehen, über Abschluß und Vermehrung nachzudenken, Umfang und Disposition, aber auch die geistige Struktur des Werks zu erwägen, gewann die Saadi-Geschichte von dem Erbauer des *kleinen*, bescheidenen *Hauses* sein Interesse. Auch von seinem dichterischen „Haus" konnte er nun feststellen, daß der bescheidene erreichte Umfang genügen durfte. Es ließ sich noch vergrößern, gewiß, aber davon wurde der *Sinn des Ganzen* nicht mehr entscheidend beeinflußt. Das geistige Gepräge des Werks stand fest, in dieser Hinsicht war ein *mehr* kaum noch zu erwarten.

Wie all solche Überlegungen in den Versen ihren Ausdruck fanden:

Größre kann man bauen,
Mehr kommt nicht heraus,

das hat noch unverkennbar einen gewissen Ton des Unmuts an sich. Offenbar klingt hier die hypochondrische Stimmung der ersten Krankheitswochen mit[11].

[7] Vgl. Goethe an Knebel, 22. April 1815: *Mein vierwöchentlicher Katarrh hat mich in allen Dingen sehr retardirt.* (WA IV 25, S. 279.)

[8] Vgl. Goethe an Knebel, 5. April 1815: *Ich muß ... dir anzeigen, daß ich von dem schrecklichsten Katarrh, der mich schon seit vier Wochen, unter hundert Formen, quält, mich endlich zu erholen anfange. Ich habe leider die Zeit über, weder nach außen noch innen, etwas geleistet.* (WA IV 25, S. 251.)

[9] Goethe an Zelter, 17. Mai 1815. (WA IV 25, S. 333.)

[10] Goethe an Cotta, nicht abgesandtes Konzept, 16. Mai 1815. (WA IV 25, S. 414ff.)

[11] *Verzeihung meiner catharralischen Hypochondrie*, lautet das Nachwort eines Briefs an C. G. v. Voigt von Ende März oder Anfang April 1815. (WA IV 25, S. 247.)

Sie mochte Goethe zunächst auf den Gedanken bringen: zur Not könnte man das Werk auch abschließen, das Wesentliche daran ist getan.

Überhaupt hat der Vierzeiler vom *kleinen Haus* alle Eigenschaften, die ihn zu einem Abschlußgedicht für den *Divan* hätten geeignet erscheinen lassen. Nur dem Umstand, daß bereits ein anderes Gedicht vorhanden war, das sich noch viel besser für den Ausklang des Werks eignete (*Nun so legt euch, liebe Lieder*), ist es wohl zu verdanken, wenn in der Anordnung des *Wiesbadener Registers* nicht *Herr! laß dir gefallen* den Schluß bildete.

Ein Zeugnis aus späterer Zeit bestätigt, wie geeignet Goethe gerade dieses Gedicht für den Schluß des Ganzen erschien. Als er im Juli 1819 die letzten Druckbogen des *Divan* revidierte, richtete er an seinen bewährten Helfer, den Jenaer Orientalisten Kosegarten, folgende Anfrage[12]:

Ew. Wohlgeboren übersende einstweilen ein Exemplar [des *Divan*] *zu geneigter Beachtung, die letzten Bogen folgen zunächst. Ganz zum Schluß wünschte ich noch einen orientalischen Spruch, ohngefähr des Inhalts:*

Herr laß dir gefallen
Dieses kleine Haus
Auf die Größe kommts nicht an,
Die Frömmigkeit macht den Tempel,

oder wenn Ihnen etwas Schicklicheres einfällt. Mögen Sie vielleicht heut Abend um 7 Uhr einige Stunden bey mir zubringen.

Wir wissen jetzt, welchem orientalischen Dichter der *Spruch* angehört, auf den hier angespielt ist[13]. Der Zeitpunkt, zu dem Goethe wieder auf das Gedicht vom *kleinen Haus* zurückkommt – er zitiert es jetzt mit Veränderung der etwas hypochondrischen zweiten Hälfte –, ist sehr charakteristisch. Wieder war ein Stadium des Fertigwerdens erreicht. Ganz ähnlich wie im Frühjahr 1815 betrachtet der Dichter auch jetzt sein Werk nicht als etwas endgültig Abgeschlossenes. In den *Noten und Abhandlungen* kündigt er bereits die Fortsetzung an. Da meldet sich der alte Gedanke: Goethe möchte demütig auf die „Kleinheit" des Hauses, und zugleich stolz auf den innewohnenden Geist hinweisen. Letzterer ist von den äußeren Ausmaßen unabhängig, ist stark und lebenskräftig genug. So reicht der vorläufige Bau aus. Er könnte auch vergrößert werden, damit änderte sich aber nichts mehr am geistigen Gepräge des Werks.

Die Varianten von v. 3 und 4 im Brief an Kosegarten nehmen jeden Zweifel an der Bedeutung der ursprünglichen Fassung. *Mehr kommt nicht heraus* heißt

[12] Goethe an Kosegarten, 16. Juli 1819. (WA IV 31, S. 230f.)
[13] Vgl. H. G. Gräf zu obigem Brief: „Welchem orientalischen Dichter dieser Spruch angehört, ist mir unbekannt." (*Goethe über seine Dichtungen* III 2, S. 264.)

tsächlich soviel wie: der Bewohner des Hauses wird nicht *mehr* durch dessen waige Vergrößerung.

Wenn in den Varianten von *Frömmigkeit* die Rede ist, so ist das natürlich im esentlichen metaphorisch gemeint. Es deutet aber auch zurück auf den Wortut der Saadi-Geschichte, die von jenem *frommen Mann* handelt. Goethe war r vor kurzem wieder begegnet. Im April 1819 entlieh er aus der Weimarer ibliothek die Olearíussche Reisebeschreibung, der Saadis *Gülistan* und *Bostan* ngehängt waren[14]. Er entnahm den Saadi-Übersetzungen jetzt die Geschichn, die zur Charakteristik des *Schenkenbuchs* im Kapitel *Künftiger Divan* der *oten und Abhandlungen* dienen. Beim Wiederlesen der Geschichte vom *kleinen aus* mag der Wunsch rege geworden sein, eine ähnlich geeignete Vorlage für erse zum endgültigen Abschluß des *Divan*, d.h. der *Noten und Abhandlungen*, u finden.

Nur ein äußerer Umstand verhinderte es wiederum, daß *Herr! laß dir gefallen* en Abschluß bilden konnte. Das Gedicht war bereits innerhalb des *Buchs der prüche* gedruckt. Offensichtlich bedauerte Goethe das, daher seine Bitte an osegarten um einen ähnlichen Schlußgedanken.

Gemäß der in Goethes Brief ausgesprochenen Einladung besuchte Kosearten den Dichter am Abend des 16. Juli. Dabei überbrachte er ihm vermutch das Blatt mit seinen Vorschlägen für ein Abschlußgedicht, das sich noch Goethes Papieren befindet. Unter der Überschrift „Sadi sagt:" führt Kosearten hier sieben verschiedene Sprüche auf[15]. Bezeichnenderweise brachte er so Worte desselben Dichters in Vorschlag, der die Vorlage für *Herr! laß dir fallen* hergegeben hatte. Nun ist allerdings Saadi bis in die heutige Zeit der ichter, aus dem man im Orient mit Vorliebe Sentenzartiges zitiert. Das mag osegartens Wahl bestimmt haben. Doch wäre es ihm auch zuzutrauen, daß Saadis *Bostan* als Quelle zum Vierzeiler vom *kleinen Haus* erkannt hatte und arum Goethe zuliebe bei diesem Autor blieb. Einer der von Kosegarten vorschlagenen Saadi-Sprüche wurde dann auch an den Schluß der *Noten und bhandlungen* gestellt.

Einen Nachklang zu unserm Gedicht vom *kleinen Haus* bilden noch die bennten Verse auf das Gartenhaus am Stern, geschrieben kurz nach Erscheinen des *Divan*, Ende Januar 1820[16]:

Übermüthig sieht's nicht aus
Dieses kleine Gartenhaus,
Allen die sich drin genährt
Ward ein guter Muth bescheert.

Die *Colligirte Reise-Beschreibung*, Ausgabe Hamburg 1696, entlieh Goethe wieder vom 15. April bis 8. Juni 1819.

WA I 7, S. 293. Akademie-Ausgabe 3, 280f.

WA I 3, S. 135. — Zu der oben gegebenen Datierung: die Verse stehen, mit Bleistift geschrieben, auf einer Handschrift, die zugleich die ersten 4 Verse des Gedichts *Sanftes Bild dem sanften Bilde* enthält. Das letztgenannte Gedicht entstand nachweislich Ende Januar 1820.

Das Gartenhaus am Stern war so klein, daß Goethe mit seinem Diener i einem Zimmer schlafen mußte. Es wurden aber darin *Iphigenie* und *Tasso* ge schrieben. Auf solcherlei Kontraste spielen die obigen Verse an mit ganz ähn licher Mischung von Demut und Selbstbewußtsein, wie sie das *Divan*-Gedich vom *kleinen Haus* charakterisiert. Abermals werden einander gegenübergestellt das bescheidene Ausmaß des Baus und die Gesinnung der Bewohner. Wen Goethe im Brief an Kosegarten von der *Frömmigkeit* sprach, die *den Tempe macht*, so entspricht dem hier der *gute Mut* derer, die sich in dem *nicht übe müthigen* Hause *genährt* haben. Letzten Endes geht diese Kontrastierung noc immer zurück auf die Geschichte von Saadis *frommem Mann*, der sich bewuß mit dem *kleinen Haus* begnügt.

Die Pointe, daß es auf Geist und Gesinnung der Bewohner, nicht auf di Größe des Hauses ankommt, zeigen nochmals vier Verse, mit denen Goeth das Gedicht auf das Gartenhaus später (1827) erweiterte. Nun lautete da Ganze[17]:

Übermüthig sieht's nicht aus,
Hohes Dach und niedres Haus;
Allen die daselbst verkehrt
Ward ein guter Muth bescheert.
Schlanker Bäume grüner Flor,
Selbstgepflanzter, wuchs empor.
Geistig ging zugleich alldort
Schaffen, Hegen, Wachsen fort.

[17] WA I 4, S. 142.

Amphitryon

Kleists *Lustspiel nach Molière*[1]

von

Peter Szondi (z.Zt. Heidelberg)

1807, während sich Kleist unter falschem Verdacht in französischer Gefangenschaft befand, erschien in Dresden, herausgegeben von Adam Müller, das Buch, dessen Titelblatt zum ersten Mal den Namen des Dichters trug: *Heinrich von Kleists Amphitryon, ein Lustspiel nach Molière.*

Ein Lustspiel nach Molière – die vier Wörter haben ein Jahrhundert lang das Urteil über Kleists Werk bestimmt. 1826 schrieb Ludwig Tieck in der Einleitung zur ersten Gesamtausgabe von Kleists Schriften: *Es scheint, daß er mehr als Studium oder Zerstreuung als aus eigentlicher Begeisterung den Amphitryon des Molière umgestaltet habe: ein Versuch, den man nur eine Verirrung nennen kann. In den komischen Szenen steht der Deutsche unendlich hinter dem Franzosen zurück.* [...] *Daß Kleist die ernsthaften Figuren des Stücks anders hat stellen und ihnen eine tiefe, sozusagen mystische Bedeutsamkeit geben wollen, ist eben ein noch größeres Mißverständnis...*[2]. Um die Mitte des Jahrhunderts lehrte Gervinus, Kleist habe den *Amphitryon* des Molière „verzerrt"[3]; und 1884 nennt eine der ersten Kleist-Darstellungen, die Schrift Otto Brahms, das Werk eine „wunderliche Mischung" ohne Einheit, „ein Übungsstück"[4]. Noch am Anfang der zwanziger Jahre unsres Jahrhunderts schreibt Gundolf, Kleist habe „an den feinen Gesellschafts-haken des Molière das furchtbare Gewicht seiner Individual-problematik gehängt [...], ein an sich tiefes Erlebnis am unrechten Ort untergebracht"[5].

Dann freilich, nicht ohne Zusammenhang mit dem Expressionismus und der Entdeckung Kierkegaards, verändert sich die Szene. In den Büchern von Muschg, Braig und Fricke, im Essay Thomas Manns fällt alles Licht auf Kleist; dem in den Schatten verwiesenen Stück Molières wird höchstens bescheinigt, es sei für Kleist Stoff gewesen, „bloße Materie"[6], wie der Stein dem Bildhauer. Wer es unternahm, die beiden Werke genauer zu vergleichen, wurde des „Übereifers" geziehen[7]. Dabei taucht zur Kennzeichnung der Abhängigkeit Kleists von Molière ein Wort auf, das sich dann schnell einbürgert: Kleist habe

[1] Das Thema dieses Aufsatzes soll in einem geplanten „Kommentar zu Kleists *Amphitryon*" ausführlich behandelt werden.

[2] *Gesammelte Schriften.* Hrsg. v. Ludwig Tieck. Berlin 1826, S. XLI.

[3] G. G. Gervinus, *Geschichte der deutschen Dichtung.* 5. Aufl., Leipzig 1874, S. 750.

[4] O. Brahm, *Das Leben Heinrich von Kleists.* 2. Aufl., Berlin 1911, S. 170.

[5] F. Gundolf, *Heinrich von Kleist.* Berlin 1922, S. 76.

[6] Th. Mann, *Amphitryon, eine Wiedereroberung.* In: *Adel des Geistes*, Stockholm 1948, S. 58.

[7] W. Muschg, *Heinrich von Kleist.* Zürich 1923, S. 136.

von Molière die „Szenenfolge“ übernommen[8]. Angesichts der, freilich ver wirrenden, Tatsache, daß dieses Werk, in dem jeder Vers unverwechselbar vo Kleist geprägt ist, dennoch, mit der Ausnahme von vier Szenen, Replik fü Replik und meist Zeile für Zeile der Komödie Molières folgt, fragt es sich, we mehr im Unrecht war: jene, die Kleists Werk als verzerrende Übersetzung be urteilten, oder die anderen, denen die Vorlage nur für Rohmaterial galt Zum Stillstand scheint dieser etwas beschämende Streit in jener Darstellun gekommen zu sein, die als wertvollste die Reihe der in den zwanziger Jahre erschienenen Kleist-Monographien abschließt. In einer Fußnote seines Buche schreibt Gerhard Fricke 1929: „Eine Bezugnahme auf Molières Vorlage erübrig sich [...] um so mehr, als Kleists Dichtung intentional mit der Molièresche nur durch den völligen Gegensatz verbunden ist“[9].

Nichts wäre dagegen einzuwenden, es sei denn die Frage, ob es sich nich trotz oder auch wegen diese Gegensätzlichkeit lohnte, Kleists *Amphitryon* Ver für Vers mit dem Lustspiel Molières zu vergleichen. Denn die Verbindung vo größter Nähe und äußerster Fremdheit gegenüber dem anderen Werk gehör mit zum Änigmatischen an Kleists Dichtung. Ihrem Verständnis könnte es nu förderlich sein, wenn es gelänge, die von Fricke behauptete Verkehrung in Gegenteil noch in den kleinsten Zellen des Werks, im einzelnen Motiv und im einzelnen Wort, sichtbar zu machen. Ein solcher Vergleich wäre freilich nicht grundsätzlich Neues. Seit Goethes Tagebucheintragung: *Molière läßt den Un terschied zwischen Gemahl und Liebhaber vortreten, also eigentlich nur ein Ge genstand des Geistes, des Witzes und zarter Weltbemerkung.* [...] *Kleist geht be den Hauptpersonen auf die Verwirrung des Gefühls hinaus*[10], seitdem ist diese einzigartige Verwandlungsprozeß an dem einen oder andern Motiv immer wieder erläutert worden. Aber es blieb bei einzelnen Bemerkungen, und die Aufmerksamkeit galt vor allem den Szenen, die ganz Kleists Eigentum sind Eine gleichsam mikrologische Betrachtung, die sich nicht mit der Analyse vo Thema und Handlungsablauf zufrieden gibt, sondern sich in die sprachliche Textur der beiden Werke vertieft, steht noch aus. Zwar gibt es zwei sehr genau sprachvergleichende Arbeiten, doch ihr reiches Material ist nach Kategorien erfaßt, die aus dem Werk hinausführen[11]. Und beim Sprachlich-Stilistischen

[8] F. Gundolf, aaO., S. 73; F. Braig, *Kleist.* München 1925, S. 197.
[9] G. Fricke, *Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist.* Berlin 1929, S. 76.
[10] Goethe, Sophienausgabe. *Tagebücher* Bd. 3, S. 239.
[11] W. Ruland, *Kleists Amphitryon.* Diss. Rostock 1897; H. Schneider, *Sprache und Vers von Kleists Amphitryon und seiner französischen Vorlage.* Diss. Frankfurt a.M. 1934. — Ruland gruppiert die Beispiele gleichsam nach dem Grad der Eindeutschung: volkstümliche Wendungen werden von Gallizismen getrennt, unter diesen werden erlaubte und unerlaubte auseinandergehalten schließlich werden Casusfehler, die möglicherweise von der Vorlage herrühren, dem Dichter der *Hermannsschlacht* mit eingestandener Verwunderung angekreidet. — Helene Schneider unter sucht, wie bei Kleist Nomen und Verbum des französischen Textes wiedergegeben werden, wo bei sich aus ihren an sich richtigen Ergebnissen nicht erkennen läßt, inwiefern es sich um Un terschiede zwischen der Sprache Molières und Kleists, inwiefern um generelle Strukturverschie denheiten der beiden Sprachen handelt, wie sie von Charles Bally, *Linguistique générale e linguistique française,* 2. Aufl., Bern 1944, erforscht wurden.

darf auch nicht Halt gemacht werden, will man nicht den Anschein erwecken, den Gundolf programmatisch betont hat in dem Satz: „Kaum etwas von den Begriffs-inhalten, von den Handlungs-motiven selbst ist verändert: aber überall hat Kleist das Motiv, das Molière einfach aussagt, prächtig geschwellt, heftig, stark, glänzend, hyperbolisch ausgedrückt“[12]. Entgegen dieser Behauptung wäre zu zeigen, wie sich neben dem Ton auch Themen und Motive verändern, und dort nicht weniger deutlich, wo man beinahe von einer wörtlichen Übersetzung sprechen könnte.

1

Längst hat die Kleist-Forschung erkannt, daß fast alles, was Molières *Amphitryon* als Gesellschaftsdichtung erscheinen läßt, von Kleist aufgegeben wird. Und zwar handelt es sich meist weder um ein bloßes Weglassen, noch um eine generelle Neuschöpfung, bei der dann die Verwandlung im einzelnen nicht mehr festzustellen wäre. Von Valéry stammen die Sätze: „Die französische Literatur des 17. Jahrhunderts ist immer auf eine Gesellschaft abgestimmt. [...] Man achte auf ihre Syntax: solcher Wendungen bedient sich nicht, wer mit sich selber spricht.“ Molières Gestalten sehen sich in einem sozialen Kontext; was sie sagen, hallt in einem Resonanzraum, den die stets anwesende, beobachtende und beobachtete Gesellschaft bildet. Das Gesagte entspringt nicht dem Augenblick, nicht der letztlich unaussprechlichen Individualität: es ist vorgebildet, übernommen, das Soziale ist ihm eingeprägt. Und die Gesellschaft hört an den Grenzen des Ich nicht auf, sie spiegelt sich gleichsam in dessen Innern: der Mensch sieht sich zu, als beobachte er einen Fremden in der Gesellschaft; er spricht von sich, als spräche er von einem Dritten. Und dieser Dritte wird seinerseits dissoziiert: er ist kein fester, abgeschlossener Charakter, vielmehr die momentane Konstellation im Zusammenspiel mehrerer Faktoren, die selber nichts Individuelles mehr darstellen. Dank ihnen, den Begriffen ‘coeur’, ‘âme’, ‘raison’, wird die Wahrheit des ‘individuum ineffabile’ erschüttert. Dies alles nimmt Kleist zurück, und zwar von dem ersten Vers an, bei Sosias nicht weniger konsequent als bei Alkmene und Jupiter.

Eine Form gesellschaftlicher Syntax ist die rhetorische Frage: sie setzt die Zustimmung der schweigenden Gesellschaft voraus. Klagend fragt der von seinem Herrn Amphitryon zur Nachtzeit nach Theben geschickte Sosie: *Quoi! si pour son prochain il avait quelque amour, / M'aurait-il fait partir par une nuit si noire?*[13] Kleist übersetzt affirmativ: *... in der Mitternacht mich fortzuschicken, / Ist nicht viel besser, als ein schlechter Streich.* Andere rhetorische Fragen, das *Mais pourquoi trembler tant aussi?* (wenn Sosias seinen Doppelgänger Merkur erblickt) oder das *Qui l'eût pu jamais croire?* (in der Szene mit Alkmene, die er sich vorspielt), läßt Kleist dagegen ganz weg.

[12] F. Gundolf, aaO., S. 79.

[13] Die Zitate nach folgenden Ausgaben: *Œuvres de Molière*, éd. B. Guégan. Paris 1929. — Heinrich von Kleists *Werke*. Hrsg. v. E. Schmidt. 2. Aufl., Leipzig o. J. — Alle Hervorhebungen vom Verf.

Verwandelt wird auch das Vorgebildete, das den Menschen in einer Rolle zeigt, die nicht nur von ihm gespielt werden könnte: es wird verwandelt, indem es zurückgeführt wird auf die aktuelle Situation. *Je te vois en train / De tranchen avec moi de l'homme d'importance*, sagt Merkur zu Sosias. Bei Kleist heißt es: *Du bist im Zuge, / Mich kurzhin abzufertigen.* Wenn dann Merkur, um sich als Sosias auszuweisen, aus dessen Leben erzählt, sagt er bei Molière: *Et jadis en public fus marqué par derrière, / Pour être trop homme de bien.* Die Formel *homme de bien* löst Kleist wiederum auf und schreibt: *weil er zu weit die Redlichkeit getrieben.*

Sosias sieht sich bei Molière in einem sozialen Rahmen. Zur Alkmene seiner Einbildung spricht er: *Amphitryon* [...] *m'a voulu choisir entre tous;* bei Kleist heißt es bloß: *mich schickt Amphitryon.* Und im selben Zusammenhang: *Madame, ce m'est trop d'honneur, / Et mon destin doit faire envie*, dem entspricht bei Kleist: *Diese Güte, / Vortreffliche, beschämt mich, wenn sie stolz gleich / Gewiß jedweden andern machen würde.* Zwar bleibt der Hinweis auf die andern erhalten. Aber während er bei Molière Sosias realiter inmitten der anderen Menschen zeigt, die mit Neid auf ihn blicken müssen, dient er Kleist zur Individualisierung: beschämt ist Sosias und nicht etwa stolz, wie es andere wären — der Konditionalis erweist deutlich genug, wie wenig gegenwärtig die Gesellschaft hier ist.

Bei Kleist schwinden auch die Abstrakta, mit deren Hilfe in der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts der Mensch von sich selber spricht und deren Vorherrschaft Schiller in der Vorrede zu den *Räubern* zu dem bösen Ausspruch bewogen hat, die Menschen in den Dramen der Franzosen seien *selten mehr als eiskalte Zuschauer ihrer Wut oder altkluge Professoren ihrer Leidenschaft*[14]. *De mortelles frayeurs je sens mon âme atteinte*, ruft Sosie beim Anblick Merkurs aus. Sosias dagegen: *Von Todesschrecken fühl' ich mich ergriffen.* Nachdem er zugunsten seines Doppelgängers auf sein Ich hat verzichten müssen, meint Sosie: *La raison à ce qu'on voit s'oppose*, während Sosias gesteht: *Wenn ich's auch gleich noch völlig nicht begreife.*

Eine andere Form der Verwandlung des gesellschaftlichen Moments ist die Thematisierung. Das Selbstverständliche wird fragwürdig; die Werte, die die Gesellschaft anerkennt und die zugleich das Fortbestehen der Gesellschaft gewährleisten, werden in Zweifel gezogen oder gar bekämpft. Noch harmlos, aber nicht weniger deutlich erfolgt das, wenn Sosies Wort über Amphitryon *mon maître couvert de gloire* (das von Ironie auch nicht ganz frei scheint) bei Kleist in den Vers aufgelöst wird: *Ruhm krönt ihn, spricht die ganze Welt, und Ehre.* Nicht nur nimmt sich Sosias aus der Gesellschaft aus, indem er den Ruhm seines Herrn durch die Parenthese von sich stößt, wirksamer noch ist jene ironische Distanzierung, die in Form der Fernstellung den Begriff der Ehre mit

[14] Schiller, Säkular-Ausgabe. Bd. 16, S. 11.

rein stilistischen Mitteln ereilt. Betont, aber ganz sich selbst überlassen, gibt die Ehre selber zu, daß sie ein leeres Wort ist.

Doch Sosias ist nicht der einzige, der sich gegen den Ruhm als den Inbegriff gesellschaftlichen Daseins wendet. Seine Ironie präludiert der verzweifelten Klage, die aus Alkmenens ersten Versen spricht. Diese sind von besonderem Gewicht nicht bloß, weil in ihnen zum ersten Mal jener Ton erklingt, der bis zum *Ach!* des Schlusses alle Verwandlungen der Dichtung durchzieht, diese verwirrende Aufeinanderfolge von innigster Lyrik und derbster Situationskomik. Die Stimme ist, wie die Briefe erweisen, die Stimme Kleists selber. Und hier entfernt sich sein *Amphitryon* von Molières Lustspiel am weitesten, mehr noch als dort, wo er ganze Szenen neu geschrieben hat. Denn hier widerspricht er Molière. Es ist, als stritte seine Alkmene mit der Alcmène Molières, als hätte Kleist, empört über das von Molières Alcmène Gesagte, seiner Heldin die eigensten Gedanken in den Mund gelegt. Da Jupiter, in der Gestalt Amphitryons, am Ende der 'langen Nacht' von Alkmene Abschied nimmt und den Konflikt von *amour* und *gloire* vorschützt, um die Trennung zu motivieren, erwidert ihm Molières Alkmene, bevor sie ihrem Kummer Ausdruck gibt: *Je prends, Amphitryon, grande part à la gloire | Que répandent sur vous vos illustres exploits, | Et l'éclat de votre victoire | Sait toucher de mon coeur les sensibles endroits...* Gegen Alcmènes Teilnahme an dem Ruhm des Feldherrn, gegen dies Einverständnis der Liebenden mit der Gesellschaft lehnt sich Kleists Alkmene wie der Dichter selber auf. An Wilhelmine schrieb er im Jahr 1800: *Es ist wahr, wenn ich mir das freundliche Tal denke, das einst unsre Hütte umgrenzen wird, und mich in dieser Hütte und Dich und die Wissenschaften, und weiter nichts — o dann sind mir alle Ehrenstellen und alle Reichtümer verächtlich, dann ist es mir, als könnte mich nichts glücklicher machen als die Erfüllung dieses Wunsches, und als müßte ich unverzüglich an seine Erreichung schreiten.* Die rousseauschen Sätze klingen nach in Alkmenens herrlichen Klageversen: *Amphitryon! So willst du gehn? Ach, wie | So lästig ist so vieler Ruhm, Geliebter! | Wie gern gäb' ich das Diadem, das du | Erkämpft, für einen Strauß von Veilchen hin, | Um eine niedre Hütte eingesammelt. | Was brauchen wir, als nur uns selbst? Warum | Wird so viel Fremdes noch dir aufgedrungen, | Dir eine Krone und der Feldherrnstab?*

2

Im Maß, wie das gesellschaftliche Moment aus dem Text schwindet, dringt Kleists eigenste Thematik vor. Und zwar nicht nur in den neu hinzukommenden Motiven, wie in dem vom A und J des Diadems. Einzelne Momente von Kleists Gedankenwelt sind gegenwärtig noch in den kleinsten und unscheinbarsten Zellen des neuen Sprachkörpers.

Die Erkenntnisproblematik beherrscht das Werk und verwandelt die Sprache überall. In der Abschiedsszene des ersten Aktes sagt Jupiter zu Alcmène:

Ce vol qu'à vos beautés mon coeur a consacré | Pourrait être blâmé dans la bouche publique. Kleist reißt das Wort *blâmer* = tadeln in den Wirbel der Erkenntnisproblematik hinein und übersetzt: *Die Welt könnt' ihn mißdeuten, diesen Raub.* Ähnlich bei der Rückkehr Amphitryons. Auf den erstaunten Ausruf Alkmenens, daß er so früh schon zurück sei, antwortet er, der sich eben noch ihre Liebe von den Göttern gewünscht hat: *Certes, c'est en ce jour | Me donner de vos feux un mauvais témoignage.* Hatte Kleist zuvor *blâmer* mit *mißdeuten* wiedergegeben, so überträgt er nun: *Was! Dieser Ausruf, | Fürwahr, scheint ein zweideutig Zeichen mir, | Ob auch die Götter jenen Wunsch erhört.*

Eine Aura der Ungewissheit umgibt die Handlung noch dort, wo sie gar nicht auf die zentrale Thematik bezogen ist. Von Merkur, der sich über seinen Gesang ärgert, spricht Molières Sosias den zur Sentenz gewordenen Vers: *Cet homme, assurément, n'aime pas la musique*; der Kleistsche hingegen: *Ein Freund nicht scheint er der Musik zu sein.* Auf Merkurs Frage, ob er Herr oder Knecht sei, antwortet Sosie übermütig: *Comme il me prend envie.* Bei Sosias tritt an die Stelle solcher subjektiven Willkür die Relativität der Erkenntnis: *Nachdem Ihr so mich, oder so betrachtet, | Bin ich ein Herr, bin ich ein Dienersmann.*

Hauptgegenstand der Erkenntnis freilich ist im *Amphitryon* die Identität. Sie ist es schon in Molières Lustspiel, darum wohl hat Kleist nach ihm gegriffen. Doch die Frage nach der Identität erscheint bei ihm ungleich radikaler gestellt, und zwar nicht erst in der großen Szene zwischen Jupiter und Alkmene, sondern schon zu Beginn, bei Merkur und Sosias. Der Anfang ihres Dialogs lautet bei Molière: *Qui va là? – Moi. – Qui, moi?* Merkurs Frage *Qui, moi?* drückt bloß aus, daß er sich mit dem Formalen der Antwort *Moi* nicht zufrieden geben kann, er will wissen, wer hier 'ich' sagt. Anders bei Kleist: *Halt! dort! Wer geht dort? – Ich. – Was für ein Ich?* Mit dem spezifizierend fragenden *was für ein* wird nicht mehr ein Name gemeint: das Ich selbst erscheint in Frage gestellt. Ähnlich, wenn auch mit anderen stilistischen Mitteln, im ersten Gespräch zwischen Amphitryon und Sosias, der seinem Herrn über sein Abenteuer mit dem Doppelgänger berichtet. Während er sich auf die Schilderung der Schlacht vor Alkmene vorbereitete, sei jemand gekommen. *Et qui? – Sosie, un moi, de vos ordres jaloux...* antwortet Sosias und beschreibt den anderen. Bei Kleist wird er, kaum hat er gesagt, daß Sosias ihn gestört habe, von Amphitryon unterbrochen: *Sosias! Welch ein Sosias! Was für | Ein Galgenstrick, Halunke, von Sosias...* Dreimal fällt der Name, bald wird er Sosías, bald Sósias betont: er wird gleichsam hin und her gewendet, von seinem Träger abgelöst, hypostasiert, zum Zeichen, wie wenig sicher die Identität des Menschen auszumachen sei.

Dabei verändert Kleist die Rolle des Sosias durch Kürzungen und Ergänzungen, um sein Ichgefühl dem Ichgefühl Alkmenens entgegensetzen zu können. In einer bei Molière nicht vorgebildeten Szene (II/4) spricht Alkmene von dem

innerste⟨n⟩ Gefühl, / Das ich am Mutterbusen eingesogen, / Und das mir sagt, daß ich Alkmene bin. Damit kontrastiert bei Sosias ein rein äußerliches Gefühl. Über seine Identität unterrichtet ihn nur sein Körper, was zur paradoxen Folge freilich dessen Entfremdung hat. In den Versen von Molières Sosie: *Pourtant, quand je me tâte et que je me rappelle, / Il me semble que je suis moi*, übergeht Kleist das zweite, geistige Moment der Besinnung (*que je me rappelle*) und setzt an die Stelle des *ich* den Körper: *Zwar wenn ich mich betaste, wollt' ich schwören, / Daß dieser Leib Sosias ist.* Ähnliches geschieht in dem Bericht, den Sosias seinem Herrn über seinen Doppelgänger erstattet. Er sei stark und tapfer gewesen, gesteht er: *J'en ai reçu des témoignages*, und meint die Spuren von Merkurs Schlägen, die sein Rücken trägt. Kleist übernimmt das Wort oder doch die Wortwurzel von *témoignage* = Zeugnis, setzt es aber entsprechend dem eben Gezeigten anders ein: *Mein Zeuge, mein glaubwürdiger, ist der / Gefährte meines Mißgeschicks, mein Rücken.* Die Vorstellung der Zeugenschaft bleibt. Aber aus dem Zeugnis von Merkurs Schlägen auf Sosies Rücken wird ein selbständiger, dem Sosias fremder Zeuge: sein Rücken, der nur noch der Gefährte seines Mißgeschicks ist. Verselbständigung der Körperteile als Folge in Frage gestellter Identität drücken auch jene Verzweiflungsworte Amphitryons aus, die Kleist oft als Geschmacklosigkeit vorgeworfen wurden: *In Zimmern, die vom Kerzenlicht erhellt, / Hat man bis heut' mit fünf gesunden Sinnen / In seinen Freunden nicht geirret; Augen, Aus ihren Höhlen auf den Tisch gelegt, / Vom Leib getrennte Glieder, Ohren, Finger, / Gepackt in Schachteln, hätten hingereicht, / Um einen Gatten zu erkennen.*

Gegen die Unsicherheit, die sich der Kleistschen Gestalten dergestalt bemächtigt, stellt eine vermeintliche Waffe die Prüfung dar, jenes inquisitorische Fragen, das den Lesern Kleists früh aufgefallen ist. 1810 schrieb Achim von Arnim an die Brüder Grimm, Kleist „hätte eigentlich eine ungemeine Anlage, so ein zweiter Dante zu werden, so eine Lust hat er an aller Quälerei seiner poetischen Personen"[15]. Eine Prüfung ist der Mittelpunkt der Dichtung, die ganz Kleist gehörende fünfte Szene des zweiten Aktes. Die Vorstellung des Prüfens durchzieht aber das ganze Werk. Zu Beginn ruft der zur Nachtzeit nach Theben geschickte Sosie klagend: *Ah! quelle audace sans seconde / De marcher à l'heure qu'il est!* Kleist übernimmt das Motiv der Kühnheit, verbindet es aber mit dem der Prüfung: *Ei, hol's der Henker! ob ich mutig bin, / Ein Mann von Herz, das hätte mein Gebieter / Auf anderm Wege auch erproben können.* Ähnliches geschieht, wenn Sosias kurz darauf sich vornimmt, die Begegnung mit Alkmene, die Schilderung der Schlacht, zuerst zu üben. Bei Molière sagt er: *Pour jouer mon rôle sans peine, / Je le veux un peu repasser.* Kleist benützt zunächst gleichfalls die Theatersprache: *Doch wär' es gut, wenn du die Rolle übtest!*, stößt aber dann in einem Zusatz zu seinem Grundmotiv vor: *Gut! Gut bemerkt, Sosias, prüfe dich.*

[15] Zitiert nach H. Sembdner, *Heinrich von Kleists Lebensspuren.* Bremen 1957, S. 271.

3

In eine Prüfung ist auch jenes Motiv verwandelt, mit dessen Erwähnung in Goethes Tagebuch die vergleichende *Amphitryon*-Forschung beginnt. Die Unterscheidung von *amant* und *époux*, von Geliebter und Gemahl, erfolgt in den Abschiedsworten von Molières Jupiter zunächst viel weniger radikal als bei Kleist. Er wünscht sich *qu'à votre seule ardeur, qu'à ma seule personne, / Je dusse les faveurs que je reçois de vous, / Et que la qualité que j'ai de votre époux, / Ne fût point ce qui me les donne.* Jupiter, in der Gestalt Amphitryons, trennt hier noch nicht den Gatten vom Liebhaber, deren Einheit er erschlichen hat, sondern er trennt die Person Amphitryons von dessen Eigenschaft als Gemahl. Kleists Alkmene hingegen wird von Anfang an ins Kreuzverhör genommen, ihr wird eine Antwort, eine Unterscheidung abverlangt: *So öffne mir dein Innres denn, und sprich, / Ob den Gemahl du heut, dem du verlobt bist, / Ob den Geliebten du empfangen hast?*

Das so kleistsche Motiv schon bei Molière anzutreffen, überrascht, zumal es bei dessen Vorgängern, Plautus und Rotrou, fehlt; es scheint seine Erfindung zu sein. Aber deshalb ist Molière kein Kleist avant la lettre. Das Motiv steht bei ihm in einem andern Kontext und ist darum fast schon ein anderes. Den Zusammenhang bildet da die Gesellschaftskomödie selbst. Zu deren Tradition gehört die Verspottung des gehörnten Ehemanns: in der Gestalt des Liebhabers rächt sich gleichsam die Gesellschaft insgesamt an dem Gatten, der ihr die Frau durch die Heirat entzog. Zu der Figur, die der Ehemann in der Komödiendichtung macht, muß deshalb für Molières Empfinden der Umstand schlecht gepaßt haben, daß Jupiter die Gunst Alkmenens nur durch die Verwandlung in Amphitryon gewinnen kann. Noch wenige Jahrzehnte vor ihm war dies für das halbernste Stück Rotrous kein Widerspruch. Wie sehr dessen Standpunkt – und der Standpunkt entscheidet mit über Komik und Tragik – von dem Molières abweicht, zeigt deutlich genug, daß er im Prolog der gekränkten und rachsüchtigen Juno das Wort gibt. Für Molière dagegen war gerade der Prolog der günstigste Anlaß, das Exzeptionelle offen einzugestehen, das der *Amphitryon*-Handlung unter den Hahnreikomödien eigen ist und das er wohl in Kauf nahm um der Verwechslungskomik und des deus ex machina willen – es war die Zeit der barocken 'machines volantes'. So läßt er im Vorspiel Merkur zur Göttin der Nacht sagen, bei den meisten Frauen sei, im Gegensatz zum vorliegenden Fall, eine solche Verwandlung freilich unwirksam, die Gestalt des Gatten anzunehmen, sei nicht überall das richtige Mittel zu gefallen. In den gleichen Zusammenhang scheint nun auch Jupiter-Amphitryons Wunsch zu gehören, als Geliebter, nicht als Gatte empfangen worden zu sein – eine Art Korrektiv für die in der Fabel begründete Vereinigung des Gegensatzpaares *amant* und *époux*, von dessen Trennung ein gut Teil der Gesellschaftskomödie sonst lebt. Kaum ist das Motiv in Erscheinung getreten, schwindet es wieder aus Molières Lustspiel: in Alkmenens Verwunderung hat es sein Ende.

Anders bei Kleist. Das Motiv der Unterscheidung zwischen Geliebter und Gemahl, wenn es auch im Gegensatz zu Molières Text ironischerweise von Jupiter als *eine / Besorgnis* [...] *so scherzhaft sie auch klingt* eingeführt wird, bildet die Grundlage für den tieferen Vorgang der ganzen Dichtung, ihm entspringt, was man neben der äußeren Verwechslungskomödie die innere Verwechslungstragödie nennen könnte.

Der Unterschied gegenüber Molière wird schon in Alkmenens Antwort deutlich. Von der Bezeichnung Gemahl, die sich Jupiter verbittet, sagt Alcmène: *C'est de ce nom pourtant que l'ardeur qui me brûle, / Tient le droit de paraître au jour.* Wie Jupiter zwischen seiner Person und der *qualité d'époux* unterschieden hat, unterscheidet Alkmene zwischen ihrer Leidenschaft und deren Recht, an den Tag zu treten: zwischen einem Persönlichen und einem Sozialen. Bei Kleist dagegen ist eine solche Trennung von Innen und Außen nicht möglich. Der Zwiespalt entsteht im Innern selbst und führt notwendig ins Tragische. *Ist es dies heilige Verhältnis nicht, / Das mich allein, dich zu empfahn, berechtigt?*, fragt Kleists Alkmene. Der Konflikt erscheint nur für den ersten Augenblick abgewehrt, wenn Alkmene auf die Frage Jupiters, ob sie den Gemahl oder den Geliebten empfangen hat, den also Fragenden mit *Geliebter und Gemahl* anredet. Denn schon wenig später gesteht sie: *Nicht, daß es mir entschlüpft / In dieser heitern Nacht, wie, vor dem Gatten, / Oft der Geliebte aus sich zeichnen kann,* und sie nennt die Nacht, die doch auf Jupiters Geheiß länger als jede andere gewährt hat, *diese kurze Nacht* [...], / *Die mit zehntausend Schwingen fleucht.* Damit ist die Trennung von Geliebter und Gemahl in Alkmenens Innere gewendet. Jupiters betrügerische Vereinigung seiner selbst mit Amphitryon schlägt um in eine Entzweiung in dem Bild, das Alkmene von Amphitryon hat. Indem der Geliebte sich als Gatte gab, erwies sich, daß der Gatte vom Geliebten übertroffen wird. Deutlicher noch bekennt es Alkmene im zweiten Akt, da Amphitryons Rückkehr sie in Verwirrung stürzt, daß sie *ihn schöner niemals fand, als heut. / Ich hätte für sein Bild ihn halten können, / Für sein Gemälde, sieh, von Künstlershand, / Dem Leben treu, ins Göttliche verzeichnet.*

Von hier führt der Weg zu den beiden Prüfungen, denen Alkmene unterworfen wird: zu dem großen Gespräch mit Jupiter und zu der Szene, in der sie vor dem Volk Thebens den wirklichen Amphitryon vom falschen unterscheiden muß. Der Sinn dieses Vorgangs, der im Zentrum jeder *Amphitryon*-Deutung stehen muß, kann hier nur skizziert werden, wobei auch auf die Fehlerquellen jener Interpretationen hinzuweisen ist, die Kleists Dichtung als Hohelied der Gattentreue, als christliches Mysterium von Alkmenens Hinwendung zu Gott oder als Beweis für das Versagen des Gefühls als Erkenntnisorgans verstehen. Die Frage, welche diese Deutungen beantworten wollen: ob nämlich Alkmene Amphitryon treu bleibt oder nicht, ob es Jupiter gelingt, sie ihrem Gemahl zu entreißen, diese Frage ist falsch gestellt. Sie übersieht, daß bei Alkmenens drei Entscheidungen – im ersten, im zweiten und im dritten

Akt – ihr Bewußtsein jedesmal ein anderes ist und daß es auch in Wirklichkeit nicht nur Amphitryon und Jupiter gibt, sondern auch, ja allen voran, den Jupiter-Amphitryon.

Zunächst weiß Alkmene von keinem Betrug, von keinem Doppelgänger. Aber für sie selbst hat Amphitryon sich verdoppelt, und sie stellt den Amphitryon der *heitern Nacht* über jenen, den sie vorher gekannt. Dann bemächtigt sich ihrer der Gedanke, betrogen worden zu sein. Daß der Betrüger Jupiter selber war, erfährt sie von dem, den sie nun für den wirklichen Amphitryon hält, der aber immer noch der Gott ist. Das große Gespräch des zweiten Aktes ist mehr als Jupiters verzweifelter Überredungsversuch; in ihm wird Alkmenens innere Wandlung laut. Denn nun, da sie weiß, daß in der vergangenen Nacht Jupiter ihr erschienen ist, entscheidet sie sich gegen den Gott und für den Amphitryon, der sie in Armen hält – und der es nicht ist. Sie entscheidet sich aber für ihn nicht nur gegen Jupiter, sondern auch gegen den ihr in Erinnerung gebrachten Amphitryon. Auf Jupiters letzte Frage antwortet sie: *Wenn du, der Gott, mich hier umschlungen hieltest, / Und jetzo sich Amphitryon mir zeigte, / Ja – dann so traurig würd' ich sein, und wünschen, / Daß er der Gott mir wäre, und daß du / Amphitryon mir bliebst, wie du es bist.* Sie entscheidet sich also weder für Amphitryon noch für Jupiter, sondern gegen beide, die nur in ihrer Vorstellung existieren, und für jenen, der ihr gegenwärtig ist. Und diesen Jupiter-Amphitryon, der nicht der Gott ist, sondern der göttliche Mensch, der Mensch in der Göttlichkeit seines Gefühls, bezeichnet sie dann im dritten Akt vor dem Volk Thebens als den wirklichen Amphitryon und den wirklichen als den Betrüger.

Auf verwirrende Weise wird so zurückgenommen, was Alkmene im ersten Akt von dem Amphitryon der *heitern Nacht* gesagt hat. *Jetzt erst, was für ein Wahn mich täuscht', erblick' ich. / Der Sonne heller Lichtglanz war mir nötig, / Solch einen feilen Bau gemeiner Knechte / Vom Prachtwuchs dieser königlichen Glieder, / Den Farren von dem Hirsch zu unterscheiden!* Damit ist der Vorgang von Verwechslung und Unterscheidung an seinem Ende. Der wirkliche Amphitryon steht da als Doppelgänger seiner selbst, dem vorgeworfen wird, was der Gott auf seine Kosten begangen, dem zugeschrieben wird, worin der Gott ihn übertroffen hat.

Als Amphitryon bei seiner Rückkehr Alkmenens Überraschung bemerkte, sagte er: *Zu spät, war meine Rechnung, kehrt' ich wieder. / Doch du belehrst mich, daß ich mich geirrt, / Und mit Befremden nehm' ich wahr, daß ich, / Ein Überläst'ger, aus den Wolken falle.* Die ganze Ironie dieser frühen Stelle tritt jetzt erst an den Tag. Sprach damals Amphitryon von sich selbst ahnungslos mit Worten, die vielmehr jenem zukamen, der ihn in diese Lage versetzt hatte, dem aus den Wolken niedergestiegenen Betrüger, so wird er nun auch noch für diesen gehalten.

Zugleich wird deutlich, was sich in Alkmene zugetragen hat. Weder hat sie, allen Versuchen Jupiters trotzend, dem Feldherrn die Treue gehalten, noch aber hat sie sich von Amphitryon abgewandt. Weder hat ihr Gefühl sie betrogen, noch aber hat es sie unfehlbar zu ihrem Gatten geführt. Vielmehr sind in dem, was sie erlebt hat, Treue und Untreue, Unfehlbarkeit und Fehlbarkeit des Gefühls auf tragisch-paradoxe Weise in eins verschlungen. Zwar hat ihr Gefühl sie nicht betrogen, zwar war alles, was ihr erschien, Amphitryon — aber ihrem Gefühl galt als Amphitryon nicht der Feldherr-Gemahl, sondern dessen ins Göttliche geläuterte Gestalt. Jene Absage Kleists an das gesellschaftliche Moment in Molières Komödie kehrt so thematisch bei Alkmene als Absage ihres Gefühls an den Amphitryon der positiven Welt von Staat und Ehegesetz wieder. Die von Molière übernommene *scherzhafte* Unterscheidung endigt in einem tragischen Widerspruch von Alkmenens Gefühl, das sich bewährt, indem es versagt[16]. Die Überwindung dieser Tragik aber stellt die nicht mehr erdichtete Synthese von Gott und Mensch in dem Halbgott Herakles dar, mit dessen Verkündigung Kleists *Amphitryon* schließt.

[16] Vgl. vom Verf.: *Versuch über das Tragische.* Frankfurt a.M. 1961.

Epigonenlyrik: Rückert und Platen*

von

Heinrich Henel (Yale University)

Epigone, eigentlich „der Nachgeborene" bedeutend, ist in der Literaturwissenschaft eine abschätzige Bezeichnung. Man versteht unter Epigonen nicht einfach Dichter minderen Ranges, die nach einer Blütezeit der Literatur auftreten, sondern solche, deren Wesen und Werk durch die Leistungen der vorangegangenen Meister geschädigt worden sind. Der Begriff bezieht sich im besonderen auf die deutschen Dichter im Gefolge der klassisch-romantischen Periode, denen nicht nur die großen Dichter, sondern auch die großen Philosophen der älteren Generation gefährlich wurden. Nicht alle Jüngeren sind gefährdet (Novalis hat nicht durch das Vorbild Goethes gelitten, Hölderlin nicht durch das Schillers), und nicht alle in der gleichen Weise; jedoch kann einer von mehr als einem Übel ergriffen sein. Das erste Übel könnte man den „Schatten der Titanen" nennen: Männer, die zu andren Zeiten mit gutem Gewissen Dichter zweiten oder dritten Ranges wären, werden durch das Vorbild der Meister verführt, ihre Gaben zu überfordern. Sie „greifen nach den höchsten Kränzen", schreibt Herbert Cysarz[1], und schon Heine hat Platen einen Dichter aus bloßem Ehrgeiz genannt. Dazu kommt zweitens das *eigentümliche Siechtum des geistigen Überflusses*, von dem Immermann 1830 an seinen Bruder schrieb[2]. Er gebrauchte den Ausdruck in einem Bericht über die Arbeit an seinem Roman *Die Epigonen*, der, sechs Jahre später erschienen, der ganzen uns vorliegenden Erscheinung den Namen gab. Ein genaueres Bild dieser Krankheit gab Goethe in der bekannten Skizze über die *Epoche der forcierten Talente*, die 1812 entstand und 1837 veröffentlicht wurde. Die Ausbildung der Philosophie hatte bedeutende Ideen, die Ausbildung des deutschen Verses gefällige Formen zur Verfügung gestellt. „*Die beiden Enden der Dichtkunst waren also gegeben, entschiedener Gehalt dem Verstande, Technik dem Geschmack; und nun erschien das sonderbare Phänomen, daß jedermann glaubte, diesen Zwischenraum auszufüllen und also Poet sein zu können.*" Goethe spricht also nicht allgemein von dem Übel der Nachahmung, sondern spezifisch von einem Zustand, der denen

* Der Aufsatz beruht auf einem Vortrag, der im August 1960 auf dem Zweiten Internationalen Germanistenkongreß in Kopenhagen gehalten wurde.

[1] Im Artikel *Epigonendichtung* des *Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, 1. Auflage, I (1925/26), S. 302. Trotz seiner Überzeugung, daß die deutsche Dichtung der Hitler-Zeit sowohl wie die seit 1945 epigonenhaft ist, hat Cysarz seinen Artikel für die 2. Auflage (1955/58) auf knapp drei Spalten zusammengestrichen (I, S. 372f.), weil der Begriff „Epigonendichtung" im letzten Menschenalter aus der Literarhistorie fast verschwunden ist. Dennoch gelingt ihm eine treffende neue Formulierung: „Diese Literatur schafft nirgendwie die Ebene, auf der sie schafft".

[2] Zitiert von Hans Mayer in *Karl Immermanns Epigonen*, in: *Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, 2. Auflage, 1955, S. 123.

zu dichten erlaubte, denen das eigentlich Poetische fehlte. Da die beiden von Goethe genannten Symptome, Rationalisierung des Gehaltes und Technisierung der Form, nicht notwendig zusammen auftreten, betrachtet man sie besser als verschiedene Krankheiten. Dann bleibt noch ein viertes und letztes Übel zu nennen, das man als Exotismus im weitesten Sinne bezeichnen kann. Ich denke dabei nicht nur an das Greifen nach orientalischen Formen und Inhalten, das im Gefolge des *West-östlichen Divans* Mode wurde, sondern mehr an die viel allgemeinere Sucht nach dem Ungewöhnlichen. Auch der Exotismus ist eine Folge des *geistigen Überflusses;* er steht komplementär zu dem Übel der Nachahmung. Da alles schon getan und geleistet scheint, verlegt sich der Epigone auf das Gezwungene, Gequälte, Nochniedagewesene — und schadet damit der Dichtung nicht weniger als durch das Weiterleiern im Volksliedton.

Die Wissenschaft hat die Begriffe „Epigonen" und „forcierte Talente" übernommen, aber sie hat sie nicht geprüft. Goethes Annahme, manche der jüngeren Männer hätten überhaupt nicht gedichtet, wenn ihnen nicht Gehalte und Formen geboten worden wären, ist eine bloße Hypothese. Und ebenso ist es eine bloße Vermutung, daß Dichter wie Rückert, Platen, Heine, Lenau, Geibel und Scheffel anders oder besser geschrieben hätten, wenn sie nicht im Schatten der Titanen geboren wären. Gewiß, die Behauptungen sind plausibel, und einen gewissen Grad Wahrheit werden sie schon besitzen. Aber beweisen könnte man sie nur durch feinste Untersuchungen an Texten, und solche fehlen fast völlig. Ja, außer Cysarz' Aufsatz im *Reallexikon* gibt es keine einzige Arbeit über Epigonendichtung. Dieser Mangel ist wohl kein Zufall, denn wer möchte so viel Mühe aufwenden, nur um die Ursachen der Minderwertigkeit aufzudecken?

Glücklicherweise gibt es noch einen zweiten Zugang zu den genannten Dichtern, nämlich indem nach dem Wert und nicht dem Unwert, nach dem Zukunftverheißenden und nicht nach dem Vergangenheitsbestimmten in ihren Werken gefragt wird. Auch dieser Weg ist schon mehrfach angedeutet, aber nur selten ernsthaft beschritten worden. Johannes Pfeiffer sprach von Rückerts Verwandtschaft mit der Barockdichtung einerseits, mit Hofmannsthal und R. A. Schröder andrerseits. Rudolf Schlösser suchte Platens Metren aus dem monoton-singenden Vortrag zu verstehen, wie ihn auch Stefan George geübt hat. Und Ernst Bertram glaubte zwei Strömungen zu erkennen, die von Platen ausgingen: „eine untere, in Richtung auf Geibel, Lingg, Heyse, Schack, Leuthold und ihre Genossen, und eine höhere Linie, hinüberweisend auf Conrad Ferdinand Meyer ... und noch auf Stefan George"[3]. Es ergibt sich also

[3] Johannes Pfeiffers Einleitung zu seiner kleinen, aber vorzüglichen Auswahl aus Rückerts Gedichten (Hamburg 1946, S. 6; 2. Aufl., Hamburg 1953, S. 8f.). Diese Einleitung ist für mich das Fruchtbarste, was über Rückert geschrieben ist. Rudolf Schlösser, *August Graf von Platen*, München 1910—13, II, S. 94. Ernst Bertram, *Platens Gedichte*, in: Das Inselschiff XXI, 1, Leipzig 1940, S. 39ff. (Nachdruck in: Ernst Bertram, *Möglichkeiten. Ein Vermächtnis*, Pfullingen 1958, S. 57—66).

die aufregende Perspektive, daß sich, fast gleichzeitig mit der deutschen Ro mantik, die nicht-romantische Hauptströmung der europäischen Lyrik be Rückert und Platen geltend gemacht habe, daß sie dann eine Zeitlang ge wissermaßen unterirdisch weitergeflossen sei, um schließlich bei C. F. Meye wieder an die Oberfläche zu kommen und durch das Triumvirat George, Rilke Hofmannsthal neue Triumphe zu feiern. Nur ist auch diese Hypothese bishe nicht bewiesen, und, wie ich sogleich hinzufügen möchte, mir selbst schein nach genauerem Studium die Entwicklung längst nicht so eindeutig, wie ich anfänglich glaubte und hoffte.

In der vorhin angeführten Stelle macht Goethe zunächst einen Unterschied zwischen Dichtern und Undichtern. Die Undichter, die forcierten Talente bedienen sich vorgegebener Formen und bereitgestellter Gehalte, sie sind also unselbständig und unschöpferisch. Jedoch vermischt Goethe mit dem Unter schied der Qualität einen der dichterischen Art oder des schöpferischen Ver fahrens. Er behauptet nämlich, der Verstand dürfe sich nicht in die Erfindung mischen, und er klagt, Schiller habe durch die Gewalt des Nachdenkens er zwungen, was beim Dichter unbewußt und freiwillig entspringen solle. Daß Schiller den Gehalt seiner Dichtungen von anderen übernommen habe, hat Goethe gewiß nicht geglaubt. Er verschiebt also jetzt die Richtung seiner Kritik und versteht unter forcierten Talenten nicht nur Nachahmer, sondern auch Dichter der falschen Art – solche nämlich, bei denen die bewußte Tätigkeit überwiegt und bei denen der gedankliche Gehalt den schöpferischen Impuls bildet. Ganz ähnlich verfährt Heine in seinem Strafgericht über Platen: so gänzlich unbekannt mit dem Wesen der Poesie sei Platen, daß er nicht einmal wisse, daß das Wort nur bei dem Rhetor eine Tat sei, bei dem wahren

Auch für Cysarz ist Platen „unsäglich mehr als ein klassizistischer Epigone", wegen des „selbstverzehrenden Einsatz seines ganzen Lebens und Wesens" und weil er „das Orchester deutscher Sprache durch ein nie gekanntes Instrument bereichert" hat. Er sieht ihn nicht als Wegbereiter Geibels oder Scheffels, nicht einmal C. F. Meyers. Vielmehr habe Platen den Verhängnissen und den Erfüllungen Baudelaires, Mallarmés, Valérys, Rossettis, Swinburnes und der „Besten von gestern und heute" in Deutschland vorangeleuchtet. (Nachwort zu *Platens Gedichte*, hrsg. v. Carl Fischer, Heidelberg 1958, S. 344f., 358.)

In wieder eine andere Linie – eine linientreue Linie – stellt ihn Günther Voigt in Auswahl und Einleitung von *August von Platens Dichtungen*, Berlin 1957. Für ihn war Platen ein teilweise Gesinnungsgenosse von Börne und Heine und als Dichter Vorläufer von Herwegh, Freiligrath und noch Brecht. Er sucht so etwas wie den unbekannten Platen zu vermitteln – wofür man dankbar wäre, wenn der bekannte dabei nicht unter den Tisch fiele und, weit schlimmer, ein höchst gewundenes Argument und eine dichterisch dürftige Auswahl zustande käme. Platens Empörung über Napoleon und Katharina wird herausgestrichen ohne den Hauch einer Andeutung, daß auch heute noch *„ein einzelner Gewalthaber die Freiheit in Wort und Tat von halb Europa nicht nur beschränkte, sondern sogar zu einer Art von Huldigung gegen seine eigene Macht zu zwingen gewußt hat"* (Platen). Dagegen sind Voigts Versuche, in Platens ästhetischen Anschauungen sowohl wie in seiner künstlerischen Praxis Spuren echter Volkstümlichkeit nachzuweisen, durchaus zu bedenken. Er sieht in der Struktur des Ghasels eine Verwandtschaft mit dem Refrain des Liedes und dem wiederholenden Stil volkstümlicher Dichtung überhaupt. Nun werden gleich darauf die wiederkehrenden Reime des Ghasels auch als Hammerschläge und Fanfarenstöße des Propagandisten gedeutet, wie auch sonst manches in Voigts gescheitertem Essay doppelzüngig ist.

ichter aber ein Ereignis[4]. Auch hier wird das bewußte Schaffen verurteilt, ır ist es bei Platen die Form (und nicht wie bei Schiller der Gehalt), die dem ewußtsein entspringt und auf die es dem Dichter hauptsächlich ankommt.

Gehalt und Technik hat Goethe die beiden Enden der Dichtkunst genannt. Was aber ist dann ihre Mitte? Nach der von Goethe und Schiller entwickelten sthetik kann es nur der Inhalt oder Stoff sein. Hinter Goethes Kritik verbirgt ch also die positive Aussage, daß der Stoff weit mehr ist als ein Füllsel, womit r Zwischenraum zwischen den beiden Enden der Dichtung auszufüllen ist. ielmehr ist der Stoff die wahre Mitte oder der Kern der Dichtung. Er ist es, as den Dichter zum Ausdruck nötigt und was dem vollendeten Werk Kraft ıd Würde verleiht. Er ist empfundenes Ding und erlebtes Ereignis, also be- its mit Gehalt geladen und die Form gewissermaßen spontan aus sich her- rbringend.

Dichter, die vom Stoff entzündet werden und in deren Werken er die organi- erende Mitte bildet, nennen wir Romantiker[5]. Damit ist bereits gesagt, daß r Dichtertyp, den Goethe ausschließlich gelten lassen will, in der Welt- teratur keineswegs vorherrschend ist. Es gibt große Dichtungen, deren Gegen- and nicht erlebt, sondern bloß gekannt oder bestenfalls erkannt ist; und es bt solche, deren Worte Taten und nicht Ereignisse sind. Die drei Elemente r Dichtung, die die klassizistische Ästhetik unterschied, stehen also nicht mmer im gleichen Verhältnis. Jedes von ihnen kann Mitte sein und die beiden nderen zu Enden machen. Bei Schiller bildet der Gehalt die schöpferische itte, bei Rückert und Platen die Form. Auch darf man dieses System, wenn fruchtbar sein und Einsichten in die Dichtung vermitteln soll, nicht starr ındhaben. Man muß damit rechnen, daß bei manchen Dichtern zwei Elemente emlich gleichmäßig den schöpferischen Akt einleiten und bestimmen und ır das dritte Element sekundär ist; ja sogar damit, daß alle drei Elemente it ursprünglicher Kraft im Dichter wirken, so daß die Unterscheidung zwi- hen Mitte und Enden hinfällig wird. So scheinen zum Beispiel bei C. F. eyer und beim Rilke der mittleren und späten Jahre das gehaltliche Anliegen ıd der Formtrieb in gleichem Maße am Schöpfungsakt beteiligt, während ölderlins Dichtung fast gleichmäßig den Wirkungen von Gehalt, Stoff und orm verpflichtet ist. Nur so viel läßt sich sagen: herrscht der Stoff, so ist der ehalt bereits mitgegeben und die Form „ereignet sich", d.h. sie stellt sich ım Stoff erzeugt ein; herrscht der Gehalt, so ist die Form gleichfalls eine

[4] *Die Bäder von Lucca*, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Oskar Walzel, Leipzig 1912, IV, S. 395.

[5] Der Einwand liegt auf der Hand, daß der Stoff im Realismus, und nicht in der Romantik, das bestimmende Element ist. Aber dann ist mit Stoff nicht erlebte, sondern beobachtete Wirklichkeit gemeint, und letztere bildet in der Lyrik niemals den schöpferischen Impuls. Sie ist vielmehr Rohmaterial für Gedichte, deren eigentliches Anliegen ein formales oder gehaltliches (im Realismus oft ein politisches, psychologisches oder soziologisches) ist. Interessant übrigens Jacques Barzuns Auffassung, die Romantik sei weniger Erfüllung des achtzehnten als Beginn des realistischen neunzehnten Jahrhunderts (*Romanticism and the Modern Ego*, Boston 1943, besonders Kapitel 4).

Funktion des dominierenden Elements (bei Schillers gedanklichem Gehalt wi
die Form notwendig rhetorisch), der Inhalt dagegen ist relativ frei; herrsc
dagegen die Form, so sind sowohl Gehalt wie Inhalt frei, d.h. sie können b
liebig gewählt werden. Staigers Verherrlichung der romantischen Dichtung a
Welthöhepunkt des Lyrischen[6] besteht also zu Recht, insofern die Romant
die gebundenste, geschlossenste, die einzige völlig organische Dichtung hervo
gebracht hat. Sie besteht zu Unrecht, insofern längst nicht alle Leser und Z
ten die wechselseitige Abhängigkeit der Elemente einer Dichtung als Wesen
merkmal großer Poesie empfunden haben – wie Staiger selbst wußte und b
tonte.

Es ist wohl kaum nötig, noch einmal zu sagen, daß hier von Dichtarten u
nicht von dichterischem Wert die Rede ist. Auch Stefan George hat sowo
recht wie unrecht mit seinem berühmten Wort: *jenes tief erregende in maaß u
klang wodurch zu allen zeiten die Ursprünglichen die Meister sich von den nac
fahren den künstlern zweiter ordnung unterschieden haben.* Richtig ist, daß j
der Meister, welcher Art er auch sei, eine eigentümliche, unverkennbare, e
regende Form schafft. Nur gilt das gleiche auch vom Gehalt und Stoff sein
Werke. Falsch ist der in Georges Satz verborgene Anspruch, daß jenes Err
gende in Maß und Klang schon für sich allein, ohne bedeutenden Gehalt u
reichen Stoff, den Meister macht.

Goethe und George hatten als Dichter das Recht, ihre Dichtart zu verteid
gen und sogar über die anderen zu erheben. Die Wissenschaft hat es nich
Und gewiß hat sie kein Recht, Goethe zu folgen und nichtromantische Dicht
mit Nachahmern in einen Topf zu werfen. Denn wen meinen wir denn nu
wenn wir von Epigonen sprechen? Goethe dachte bei seiner Skizze über d
forcierten Talente einerseits an die bloßen Poetaster, andrerseits vielleicht a
die deutschen Romantiker, die ihm dann gerade als das erschienen, was w
hier nichtromantische Dichter genannt haben[7]. Wir dagegen denken manc

[6] Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946, S. 41.

[7] Daß Goethe die Romantiker im Auge hatte, behaupten Oskar Walzel in der Einleitung z
Band 36 der Jubiläumsausgabe, S. LVII und, Walzel fast abschreibend, Zeitler im *Goeth
Handbuch*, I, S. 496 (die 2. Auflage des *Handbuchs* übergeht das Stichwort). Ähnlich Heinri
Meyer in seinem gehaltvollen Aufsatz *The Epoch of Forced Talents*, The Germanic Revie
XXIV, 1949, S. 200–211, der Goethes Blindheit für die Verwandtschaft der Romantik
mit sich selbst dem Unterschied der Generationen sowie den normativen Kunstbegriffen d
reifen Goethe zuschreibt.

Goethes Skizze selbst nennt nur die Gebrüder Schlegel, aber nicht als forcierte Talente, sonde
als diejenigen, deren theoretische Schriften (neben denen Schillers) die Epoche herbeigefüh
haben. Wer die forcierten Talente sind, wird nirgends gesagt. Goethe klagt nur einerseits üb
die Masse der Dichtenden, andrerseits über Schillers Einfluß auf viele junge Dichter. Erst d
letzte kurze Absatz der Skizze deutet auf die Romantiker, indem er das Überhandnehmen v
religiösen Gesinnungen und von Kunstgegenständen und -gesinnungen für das Verderben d
Poesie verantwortlich macht. Diese Kritik ist jedoch nicht identisch mit der vorher geübte
Hieß es vorher, jedermann glaube, den Zwischenraum zwischen Gehalt und Technik ausfüll
zu können, so heißt es jetzt: „Jene große Kluft aber, zwischen dem gewählten Gegenstan
und der letzten technischen Ausführung, suchte man ... durch religiöse Gesinnungen ... u
durch Kunstgegenstände und Gesinnungen" auszufüllen. Hier sind also Stoff und Form d

al an die obere Linie Rückert, Platen, Heine, Lenau, Mörike (obwohl von en diesen Dichtern keine Zeile vorlag, als Goethe die Skizze diktierte), anchmal an die untere Geibel, Schack, Lingg, Scheffel, Leuthold, Heyse bwohl diese Dichter damals noch nicht einmal geboren waren). Zudem id die Unterschiede von Art und Wert der genannten Dichter so groß, ß es geboten scheint, zunächst von jeglicher Etikettierung abzusehen d sich auf die beiden Dichter zu beschränken, die zeitlich der klassisch-roantischen Epoche und artmäßig einander am nächsten stehen: Rückert und aten. Auch diese sind noch verschieden genug, so daß selbst bei gemeinsaer Betrachtung nur dieser beiden die Not der Literaturwissenschaft zutage tt, die dem Einmalig-Individuellen gerecht werden soll und doch auch übereifende Begriffe bilden muß, wenn sie überhaupt Geschichte schreiben und issenschaft sein will. Es wird also, ebenso wie für das oben skizzierte System, r die nun folgende Darstellung Rückerts und Platens nur relative Gültigkeit ansprucht. Sie sollen einerseits in ihrem Gegensatz zu Goethe und der Roantik, andrerseits in ihrem vorausdeutenden Verhältnis zu C. F. Meyer und m Triumvirat der Jahrhundertwende betrachtet werden, aber wenn diese ppelte Sicht eine historische Perspektive erschließt, so verschließt sie gewiß ch den Zugang zu manchem Eigenartigen.

Weder bei Rückert noch bei Platen bildet erlebte Wirklichkeit in Goethes ne die organisierende Mitte des Gedichts. Platens Erlebnisse erscheinen ist nur als Andeutungen, Rückert dagegen macht die seinen nicht selten m Gegenstand seiner Gedichte. Nur wird dann deutlich, daß menschliches leben und dichterisches Erleben zweierlei ist, daß ein tief empfundenes Erlnis nicht notwendig einen poetisch fruchtbaren Stoff abgibt. So bleiben ickerts Erlebnisgedichte meist im Privaten, Allzumenschlichen, Sentimenen stecken. Die *Kindertotenlieder* bieten die deutlichsten Beispiele. Etwa dies:

Wenn zur Tür herein
Tritt dein Mütterlein
Mit der Kerze Schimmer,
Ist es mir, als immer
Kämst du mit herein,
Huschtest hinterdrein
Als wie sonst ins Zimmer.

beiden Enden, nicht Gehalt und Form, und Goethe stößt sich jetzt an der Art der Gehalte, womit der Zwischenraum ausgefüllt wird.

Worauf es mir ankommt, ist dies: Goethes Skizze ist viel zu flüchtig und widersprüchlich verfaßt, als daß wir sichere Schlüsse auf den Gegenstand seiner Kritik ziehen könnten. Hat er wirklich die Romantiker mit den forcierten Talenten gemeint, so hatte er unrecht. Er hat sowohl ihre Ähnlichkeit mit sich selbst wie ihre Originalität verkannt. Dann ist aber der Ausdruck „forcierte Talente" gegenstandslos und herrenlos geworden, und Ermatinger, *Die deutsche Lyrik in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Leipzig und Berlin 1921, Band II, S. 1–53, war durchaus berechtigt, ihn für die Literaturwissenschaft zu retten und nutzbar zu machen, indem er ihn auf Rückert, Platen, Heine und Lenau anwandte.

Schon den wenigen Versen hört man an, daß Reim, Metrum und Strophenba den Dichter mehr bewegten als der Stoff, dessen Schwermut und Wehmu deshalb bedrückend und süßlich wirken. Man darf verallgemeinern: b Rückert und Platen hat erlebte Wirklichkeit nicht mehr Kraft und Bedeutun als jedes andere Thema, sie ist einfach Material für die sprachliche Bearbeitun Daraus folgt ein unverbindliches Verhältnis des Dichters zu seinem Gegenstan er ist niemals genötigt, einen Gegenstand zu besingen, so wie Eichendor den Wald hat besingen müssen; ja er ist so frei, daß Rückert in den traurigste Gedichten Reimspiele treibt und aus dem Namen seines toten Knaben, Erns ein Wortspiel macht. Der Ungebundenheit entspricht ein chronischer Stoff mangel und ein gewaltiger Stoffverbrauch. Rückert hat jedes Zufallsereign bedichtet (etwa den Flecken auf seinem Mantel oder die Fliege, die in seine Tintenfaß ertrank), er hat die politischen Ereignisse der Zeit verwertet, au den orientalischen Literaturen Stoffe entliehen und vor allem die wichtigste Ereignisse seines Lebens, seine drei Liebesverhältnisse und den Tod zwei seiner Kinder, in großen Zyklen geradezu ausgequetscht: *Agnes Totenfei* umfaßt 41 Sonette und noch 14 angehängte Gedichte; die *Amaryllis* 76 So nette und eine „Zugabe" von 41 Nummern; der *Liebesfrühling* besteht au sechs *Sträußen*, in die mehrere hundert Gedichte gebunden sind; und di *Kindertotenlieder* zählen über hundert Stücke. Bedenkt man, wie wenige Ge dichte Goethes Beziehungen zu Friederike, Lili und Charlotte von Stein en sprungen sind — seine Liebe zu der Wetzlarer Lotte brachte kein einziges he vor — so ist es klar, daß Rückerts Freuden und Leiden für sein Schaffen nicht viel mehr bedeuteten als die Hochzeiten und Begräbnisse, die die Gelegenheits dichter des 17. Jahrhunderts besangen. Es sind Anlässe zur Darstellung eine Anliegens, das vor und neben den Erlebnissen existiert, und, noch wichtige Gelegenheiten zur Befriedigung eines Bedürfnisses nach Gestaltung der Sprache Überspitzt gesagt: Rückert schrieb nicht, um seinen Erlebnissen Ausdruck zu verleihen, sondern er erlebte, um sich Stoff für seine Gedichte zu beschaffen Oder besser: sein dichterisches Leben vollzog sich nicht im Verhältnis zu Menschen und Dingen, sondern im Verhältnis zur Sprache.

Rückerts Dichtung unterscheidet sich also von der romantischen durch da lockere, unverbindliche Verhältnis zwischen Anliegen und Stoff und, darau entspringend, durch ein beständiges Suchen nach Stoffen und eine große Vie falt der behandelten Stoffe. Dazu kommen dann weiter — und dies läßt sic bei Platen besser erkennen als bei Rückert — eine größere Konkretheit, Deut lichkeit und Isoliertheit der dargestellten Gegenstände. Der Romantike macht Fernaufnahmen, der Nichtromantiker Nahaufnahmen. Hebbel zu Beispiel sucht sich in seinen Distichen auf Venedig der romantischen Trad tion zu entziehen, allerdings vergeblich. Er hilft sich mit einem versteckte Wortspiel: anders als Vineta sei Venezia keine versunkene Stadt, sonde scheine von Anfang an auf dem Meeresgrunde erbaut. Er malt ein traumhafte

verschwommenes Bild und ist doch mit seiner Phantasie nicht zufrieden. Anders Platen. In seinen *Sonetten aus Venedig* werden Orte und Namen genannt, Kirchen, Künstler und Kunstwerke. Nur steht das alles ziemlich wahllos nebeneinander. Zwar erklärt das zweite Sonett, das Labyrinth von Brücken und von Gassen habe sich zu einem Bild gerundet, seit der Dichter den Markusturm bestiegen und sich einen Überblick verschafft habe; und das vierte Sonett behauptet sogar, er habe in Giovanni Bellini einen Freund gefunden, der ihm ein sicheres Geleit gebe. Aber davon ist im folgenden nicht die Rede. Die Stadt wird keineswegs als Ganzes gesehen[8], die später entdeckten Künstler werden nicht an Bellini gemessen, und die verschiedensten Werke ernten das gleiche Lob. Das Stoffliche ist nicht mehr erlebte Wirklichkeit wie bei den Romantikern, und es ist noch nicht erkannte Wirklichkeit wie in den Dinggedichten Meyers und Rilkes. Vielmehr ist es bloß gekannte oder gewußte Wirklichkeit, und somit beliebiger Anlaß zu Preis und Klage. Deshalb tritt denn auch in dem Venedig-Zyklus neben das Rühmen der Kunst die Klage über den Sturz der Republik und, Preis und Klage zugleich, die Erinnerung an die unerfüllten Liebeswünsche des Dichters.

Willkürlichkeit und Isoliertheit des Stofflichen sind aufs äußerste getrieben in Platens späten Gedichten, den Eklogen und den Festgesängen. Den Festgesang für den Kronprinzen von Bayern füllt er mit einem umständlichen Bericht über Theudelinda, eine bayrische Fürstin des sechsten Jahrhunderts, um dann unvermittelt zu schließen mit Anspielungen auf die bösen Schicksale der Prinzessinnen, die das Haus Wittelsbach an Napoleons Stiefsohn und an den Kaiser von Brasilien verheiratete. Und als er seinen Freunden Frizzoni ein Preislied auf ihre *lombardische Heimatflur* weiht, erzählt er nur die grausige Geschichte vom Langobardenfürsten Alboin und dessen Gemahlin Rossmunda (sic!). Das groteske Mißverhältnis zwischen der huldigenden Absicht und dem Gegenstand dieser Gedichte läßt sich nicht hinreichend erklären als Nachahmung der lockeren Fügung, die zum Stil der antiken Ekloge und des pindarischen Hymnus gehört. Vielmehr liegt hier eine Dissoziation, nicht nur der Stoffe voneinander, sondern auch des Dichters von seinen Stoffen vor, die mit dem psychischen Phänomen der Schizophrenie[9], dem künstlerischen der Groteske und dem philosophischen des Nihilismus verwandt ist. Platen selbst waren diese Bezüge nicht ganz verborgen. Er entschuldigt sich öfters für seine Abschweifungen; etwa im *Abschied von Rom:*

[8] Theodor Schultz, *Platens Venedig-Erlebnis*, Diss. Berlin 1940, behauptet dies zu unrecht.

[9] Heinrich Mersmann verweist darauf in seiner ausgezeichneten Dissertation *Platen und George. Ein Beitrag zum Problem ihrer ästhetischen Beziehungen*, Kiel 1952 (Maschinenschrift), Anm. 36 zur Einleitung (auf Seite 5 der Anmerkungen). Er beruft sich dabei auf Ernst Kretschmers Konstitutionslehre *Körperbau und Charakter*, Berlin 1936. Mir liegt die 17.–18. Auflage (Berlin 1944) vor, wo auf Seite 276 und 281 f. Platen zu den schizothymen Künstlertemperamenten gerechnet wird, deren Stil entweder gefeiltester Formalismus, oder krasse Formlosigkeit, oder ein Schwanken zwischen diesen Polen sein soll.

Aber dies Lied gleicht dem verirrenden Weidmann: Nachtigall-
Ton lockt hinweg sein Herz von des Wildes Verfolgung:
Ohne Pfad schweift rings in Gebüsch, in Gefild, Laubwälder und Felsen entlang er;

Was für ein Bild: der Jäger, der zum Träumer wird; der Tatmensch, den die Musik ins Pfadlose lockt! Unwillkürlich hat das poetische Gleichnis viel mehr verraten, als daß der Dichter gelegentlich nicht bei der Sache bleibt. Und was für ein Geständnis in den Schlußversen des Gesangs für den Kronprinzen:

Doch im Munde des Dichters lebt
Gleichreizend und ewig Heil und Unheil.

Das ist der poetische Nihilismus, den man auch bei Grillparzer und George nachgewiesen hat[10] – nicht der radikale, auch die Kunst einbegreifende Nihilismus unserer Tage, sondern eben der poetische, dem die Wirklichkeit gleichgültig ist, und der keine Werte kennt als die Schönheit des Worts. Was schließlich das Groteske angeht, so ist es in Platens ernsten Dichtungen durch deren Feierlichkeit einigermaßen verdeckt. Aber sein Witz, soweit er nicht einfach fade ist, ist durchaus grotesk. So in der letzten Ekloge, wo die Skylla den Reisenden nicht mehr wie einst mit Schiffbruch, sondern mit einem Heere von Flöhen bedroht.

Es ist vielleicht schon zu deutlich geworden, daß die Betrachtung des Inhalts von Rückerts und Platens Dichtungen im Grunde nur negative Ergebnisse zeitigt. Erlebnisdichter waren sie nicht mehr, und sie waren noch keine Realisten oder Symbolisten. Gewiß, auch C. F. Meyer läßt seinen Hutten ausrufen: *Muse, gib mir Stoff!*, auch er mußte nach Stoffen suchen, und auch bei ihm ist der Stoff nicht die organische Mitte des Gedichts. Aber bei ihm, und erst recht bei Rilke, wird das Ding viel ernstlicher nach seiner Bedeutung befragt und wird dadurch zum symbolischen Gegenstand. Rückert und Platen verwenden kaum je auch nur die einfachsten Kunstgriffe der symbolistischen Dichtart. Die Form des Gleichungsgedichtes zum Beispiel, wo ein äußerer und ein innerer Vorgang in gleichgebauten Strophen parallelisiert werden, war durchaus bekannt (W. Müller verwendet sie in *Vineta* und in *Perlen*, beide 1827 erschienen), aber bei unseren Dichtern kommt sie meines Erinnerns nicht vor. Platen hat gelegentlich einem Gedicht eine symbolische Wendung gegeben (wie in *An eine Geißblattranke*), oder er hat ein allegorisches geschrieben wie *Die beiden Rosen*, worin Natur und Kunst kontrastiert werden unter dem Bilde der fruchtbaren Hagerose und der nutzlosen, jedoch in sich selbst vollendeten gefüllten Rose. Aber auch solche Gedichte sind selten. So haben Rückert und Platen nur die Deutlichkeit und Isoliertheit des Gegenstandes

[10] Werner Vordtriede, *Grillparzers Beitrag zum poetischen Nihilismus*, Trivium 9, 1951, S. 103 bis 120. Claude David, *Stefan George und die Gesellschaft*, in: Deutschland—Frankreich. Ludwigsburger Beiträge zum Problem der deutsch-französischen Beziehungen, 2. Band, Stuttgart 1957, S. 117—136, besonders S. 120—123.

mit den Dichtern des späteren 19. Jahrhunderts gemein, nicht aber deren neue, symbolistische Bindung an ihren Stoff. Ob man diesen Befund schon als ersten Schritt auf den Symbolismus hin deuten darf, scheint mir fraglich.

Wenden wir uns nun zum Gehalt, so ist als erstes festzustellen, daß weder Rückert noch Platen Gedankenlyrik geschrieben hat. Dies wird zwar oft behauptet[11], aber dann wird der Begriff sehr lose gefaßt. Gedankenlyrik erfordert den Besitz einer Philosophie, oder wenigstens eine philosophische Haltung, und unsre beiden Dichter waren nicht Denker in dem gleichen Sinne wie Angelus Silesius, Lessing, Schiller und selbst Hölderlin. Rückert hat die Lebensweisheit des Okzidents und des Orients versifiziert, kluge oder resignierte Regeln gegeben und beherzigenswerte Sprüchlein verfaßt, daneben auch gelegentlich (besonders in den *Östlichen Rosen*) über die Stränge geschlagen und Becher und Korallenmund als der Weisheit letzten Schluß gepriesen. So betrachtet stimmt also Goethes Behauptung, den forcierten Talenten sei der Gehalt ihrer Dichtung bereits vorgegeben. Nur hat die Wissenschaft diesen vorgegebenen Gehalt mit Hegels Philosophie identifiziert, und davon, daß Hegel unsren Dichtern als Arsenal des Wissens um die Welt diente, finde ich keine Spur[12]. Aber auch die volkstümliche Lebensklugheit und die ebenso herkömmliche Wirtshausverwegenheit sind nicht wirklich der Gehalt von Rückerts Dichtung. Den Kern seines Wesens wie seiner Dichtung bildet vielmehr eine ungewöhnlich starke Spannung zwischen dem Willen, der das Recht der Persönlichkeit durchsetzen will, und der Vernunft, die einsieht, daß die Welt ihren Lauf nimmt ganz unbekümmert um Wohl und Wehe des Einzelnen. Sein heftiges Temperament zeigte sich z.B. bei der Habilitation des jungen, dreiundzwanzigjährigen Gelehrten, der in der Disputation einen Ordinarius so scharf angriff, daß der Dekan eingreifen mußte mit dem Zuruf: „Rückerte, commendo tibi modestiam!“ Erst dies Temperament gibt seinen Sprüchen Salz und Würze, denn sie sind ja nicht Ausdruck williger Entsagung wie bei Goethe oder frommer Ergebung wie bei Hölderlin, sondern einer von der Vernunft erzwungenen Bescheidung. Deshalb findet sich in seinen Gedichten so

[11] Pfeiffer, aaO., S. 9 sagt, „Denken und Dichten sind in Rückerts Lyrik eins“, und beruft sich dafür auf den Dichter selbst. Auch Benno von Wiese gebraucht noch den „paradoxen Ausdruck Gedankenlyrik“ in seiner Interpretation des Platenschen Sonetts 68 (*Die deutsche Lyrik*, hrsg. v. Benno von Wiese, Düsseldorf 1956, II, S. 120), präzisiert und korrigiert aber die konventionelle Formel am Ende seiner Analyse und als deren Ergebnis wie folgt: „Was Platen hier mitteilt, ... ist nicht ein Gedankenzusammenhang, der sich ergänzen oder auch nur diskutieren ließe“ (S. 126). Dann entspringt Platens Aussage aber nicht der Überlegung und wendet sich nicht an das Denken, sondern ist bloße Meinung.

[12] Emil Ermatinger, *Die deutsche Lyrik in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Leipzig und Berlin 1921, II, S. 3f. macht Hegel für den Niedergang der deutschen Lyrik verantwortlich. Schlösser, aaO, I, S. 449 sagt dagegen, Platen habe Schellings Lehre „mehr als Gläubiger denn als Verstehender in sich aufgenommen“ und von Hegels System „wenigstens einen oberflächlichen Begriff“ gehabt. Pfeiffer, aaO., S. 8 bzw. 10, formuliert vorsichtiger als Ermatinger, daß Rückerts Wesensform der Denkform Hegels nahestehe. Er fühlt sich bei Rückert an Goethes Panentheismus erinnert.

häufig die Kurve eines zornigen Aufbrausens, die dann absteigend ins Ein lenken, Zugeben, Einsehen verläuft.

Poetisch fruchtbarer ist diese Spannung, wo der Wille nicht auf die Über macht des großen Weltwesens stößt – was leicht zum Sentenziösen, Moralis sierenden, Lehrhaften führt – sondern auf einen anderen menschlichen Willen oder vielmehr auf das Nichtwollen eines anderen Menschen. So ist es in den *Amaryllis*-Liedern, und diese haben denn auch einen in der deutschen Liebes lyrik ganz einzigartigen Ton: ein humoristisches Aufbegehren, einen komi schen Zorn, worin Verlangen und Verzicht, die Befangenheit des Liebenden und die Überlegenheit des Weisen gleichzeitig Sprache werden. Schier uner schöpflich ist Rückert im Ausmalen der Situation, wie er, der vierundzwanzig jährige Privatdozent, in einer Dorfschenke sitzt, die unappetitlich genug „die Specke" hieß, und der sechzehnjährigen Wirtstochter den Hof zu machen sucht. Aber ebenso unerschöpflich ist der Witz, der das gleichgültige, noch un erweckte Mädchen umspielt. Marie Elisabeth Geuss wurde in der Familie Marielies gerufen. Daraus macht der Dichter Amaryllis und gewinnt damit ein dreifaches Wortspiel: sie ist die arkadische Hirtin Amaryllis; sie ist die Narzissenlilie, die exotische Blüte Amaryllis formosissima; und sie ist, verkürzt Amara, die Bittre, die ihm das Leben vergällt und vergiftet. Und das Wort spiel setzt er dann wieder in Bilder und Szenen um, so daß die rauhe, trotzige Bauerndirn bald als schöne, scheue Taube, bald als glatte, goldne Schlange bald als thessalische Hexe auftritt. Er stichelt auf ihre Unbildung; sagt ihr rundheraus, daß sie nicht schön sei; und bemerkt ihr sonnverbranntes Gesicht und ihr regensträhniges Haar. Aber dennoch vergleicht er sie dem junger Frühlinge selbst und huldigt ihr wie einer Fürstin. Er freut sich an *ihrer stillen schönen gleichgült'gen Unbefangenheit* und droht ihr dann doch als einer Ver stockten, die ihn wohl lieben könnte, wenn sie nur wollte. Das also ist Rückert gespielte Entrüstung und echtes Leiden in eins, Ironie und Leidenschaft ver einigt, die Realität des eigenen Bewußtseins ebenso stark empfindend wie die der Außenwelt, und schließlich alle Realität aufhebend – im doppelten Sinne des Wortes: bewahrend und überwindend – in dem ernsten Spiel der Dichtung.

So erkältend es zunächst auf uns wirken mag, auch die Lieder auf den Tod seiner Kinder sind ein ernstes Spiel dieser Art. Der Tod ist das Ungewollteste aber auch das Gewisseste und Notwendigste. Deshalb ist hier die Spannung zwischen Willen und Einsicht am stärksten. Schon daß man weiterlebt, daß man das Unerträgliche erträgt und das Unzulässige zuläßt, ist demütigend und schmählich. Aber wie elend ist doch auch wieder der Zorn, der sich auf lehnt, und der Jammer, der nach Mitleid schreit. Rückert hat seinem Gram auf vielerlei Weisen Luft gemacht: im Zorn auf die Tröster, in sentimentalen Erinnerungen, in spitzfindigen Argumenten und in peinlichen Ausbrüchen des Selbstbedauerns. Manche dieser Gedichte sind mißglückte Erlebnislyrik, die

meisten sind unvollkommene Versuche, das im Leben nicht zu Bewältigende ins Reich der Kunst zu übertragen. Groß und unvergeßlich ist nur die Handvoll Lieder, in denen diese Übertragung vollzogen ist: sie nehmen den Tod zugleich ganz schwer und ganz leicht.

Auch Platen ist kein Gedankenlyriker; auch er vollzieht die Auseinandersetzung mit dem Dasein nicht durch das Denken. Zwar sind, anders als bei Rückert, die geistigen Inhalte seiner Gedichte nicht geborgt, sondern sein Eigentum; aber was er ausspricht, sind nicht wirklich Gedanken, sondern bloß Meinungen. Er hat ziemlich oberflächliche und langweilige Meinungen über alle möglichen Werke der Kunst; er hat eine sehr schlechte Meinung von den meisten andren Dichtern und eine sehr hohe von sich selbst; er ist für die Freiheit und gegen die Unterdrücker, die politischen wie die klerikalen; und er hat a- schon so früh – erkannt, daß Rußland die ganze geistige Tradition Europas bedroht. Aber diese Meinungen entspringen nicht einer geistigen Mitte, sie sind nicht Folgerungen einer geschlossenen Philosophie. Was Platens Dasein und Dichten organisierte, war vielmehr ein durstiges Verlangen nach Reinheit. Im Leben suchte er es zu erfüllen in homoerotischer Liebe, in der Kunst in sprachlich wie metrisch untadeligen Versen. Daß ihn der Glaube betrog, die Liebe zwischen Männern sei frei von Begierde, wie er an der Entdeckung litt und wie er sich darüber zu täuschen suchte – darauf können und brauchen wir nicht einzugehen. Interessant ist uns, daß er für beide Bereiche, für die von ihm ersehnte Liebe und für die von ihm erstrebte Kunst, das gleiche Symbol gebrauchte. Auf der Gedenktafel an seinem Geburtshaus in Ansbach wird Platen „Die Tulpe des deutschen Dichtergartens" genannt. So geschmacklos diese Worte sind, sie zeugen von einer sehr genauen Kenntnis von Platens Gedichten, denn die Tulpe ist tatsächlich das einzige Symbol, das seine Dichtung von frühster bis spätester Zeit mit fast konstanter Bedeutung durchzieht[13]. Die große Blüte, in vielen und kräftigen Farben auftretend, aber ohne Duft, galt ihm als Sinnbild einer Schönheit, die das Auge beglückt, ohne die Sinne zu berauschen, die entzückt ohne zu entzünden. Ich zitiere nur das Ende eines Ghasels aus dem Jahre 1822:

Wohl rühm' ich die Tulpe der Schönheit, doch ohne bestochen zu sein,
Zum Spiele nun schwingt sich der Geist frei, der jedem Verlangen entkam;
Erwähle die Tulpe, wie Hafis, die Rose der Liebe verlaß,
Betäubend erfüllt ihr Geruch dich, es machen die Stachel dich lahm.

[13] Die Gedenktafel ist abgebildet bei Schlösser, I, 16. Schon Heine hat den homosexuellen Bezug des Tulpen-Motivs bei Platen erkannt. Im 2. Kapitel der *Bäder von Lucca* will Gumpel, der sich später als Platen-Bewunderer entpuppt, der schönen Engländerin Mathilde eine Tulpe verehren, erregt aber damit ihren höchsten Zorn. Sie muß das Geschenk als Stichelei auf ihre lesbischen Neigungen auffassen, die Heine vorsichtig, aber doch deutlich genug andeutet. Platen selbst hat die Wichtigkeit des Motivs dadurch hervorgehoben, daß er das Gedicht *An die Tulpe* an den Anfang seiner Gedichtsammlung stellte. Dennoch hat erst Jeffrey L. Sammons sein häufiges Auftreten in Platens Gedichten bemerkt und in seinem Aufsatz *Platen's Tulip Image* in den Monatsheften (Wisconsin), 52, 1960, S. 293–301 behandelt. Im neunten Venedig-

Dieser einzige Fall, wo Platen als Symbolist arbeitet, berechtigt wohl kaum zu weitreichenden Schlüssen auf seine Verwandtschaft mit späteren Dichtern, obwohl es bedeutsam genug ist, daß die Tulpe gerade sein dringlichstes Anliegen verbildlicht. Wichtiger ist dieses Anliegen selbst. Es erinnert an Meyers zögerndes Verhältnis zu Frauen, Georges Maximin-Kult und Rilkes beständige Flucht vor seinen Liebschaften — alles Symptome eines Unvermögens und Ungenügens, die diese Dichter auf die Kunst verwiesen als ihre eigentliche Lebenswelt. Bei Rückert ist das weniger deutlich. Er war auch Familienvater und Gelehrter, obwohl es zweifelhaft scheint, daß er sich im Leben zurechtgefunden hätte, wenn er nicht hätte dichten können. Aber Platen hat sich zuschanden studiert und war doch kein Gelehrter, er hat verzweifelt geliebt und war doch kein Liebender. Wie Meyer und wie Rilke hatte er nur einen wahren Freund, den Tod, aber er hat ihn nicht wie jene zu seinem Vertrauten gemacht. Weder der Liebe, noch der Kunst, noch dem Tode hat er sich ganz anvertraut. Reinheit war für ihn eine negative Qualität, von der er wußte, daß er sie erst im Tode finden werde. Aber er hat dennoch nicht aufgehört, sie auch in Liebe und Kunst zu suchen, wie die Gedichte *Tristan* und *Noch im wollustvollen Mai* zeigen. Es sind seine ergreifendsten Gedichte, ungewöhnlich darin, daß sie ebenso sehr aus dem Bekenntnis wie aus dem Formwillen hervorgegangen sind. Ich zitiere nur das weniger bekannte:

Noch im wollustvollen Mai des Lebens,
Wo die Seele sonst Entschlüsse sprüht,
Fühl' ich in der Wärme meines Strebens,
Wie mein Lebenselement verglüht.

Nicht ein Windstoß, ein belebend warmer,
Meine Haare kräuselnd, weht mich an;
Leer und träge schifft ein Tatenarmer
Übern stillen Vater Ozean.

Was ich soll? Wer löst mir je die Frage?
Was ich kann? Wer gönnt mir den Versuch?
Was ich muß? Vermag ich's ohne Klage?
So viel Arbeit um ein Leichentuch!

Kommt und lispelt Mut ins Herz mir, zarte
Liederstimmen, die ihr lange schlieft,
Daß ich, wie ein Träumer, nicht entarte,
In verlorne Neigungen vertieft.

Auch die Untersuchung der Gehalte von Rückerts und Platens Dichtung hat uns nur zweideutige Antworten gebracht auf die Frage nach ihrer Verwandt-

Sonett (*Hier wuchs die Kunst wie eine Tulipane*) dient die Tulpe als Symbol für die (angeblich) überirdische Reinheit der venezianischen Kunst, und im fünfzehnten Ghasel der ersten Sammlung (*Mir vor allen schön erschien die Tulpe*) als Sinnbild reiner Liebe unter Männern, wie die Berufung auf den (keuschen) Mond zeigt.

schaft mit den Dichtern des späteren 19. Jahrhunderts. Rückerts Willensnatur erinnert an Stefan George, aber er hat seinen Willen nicht eingesetzt für die Gestaltung seiner Zeit. Trotz der *Geharnischten Sonette* hatte er eigentlich kein öffentliches Anliegen. Er war ein Verseschmied, der sich am wohlsten fühlte beim fröhlichen Drauflosreimen und der in erster Linie für sich selbst dichtete, um den Überfluß seiner sprachlichen Einfälle loszuwerden. Er hat es selbst gesagt:

> *Mir ist Verse zu machen und künstliche Vers' ein Bedürfnis;*
> *Fehlt mir ein eigenes Lied, so übersetz' ich mir eins.*

Die Ähnlichkeit zwischen Platen und George ist stärker: beide empfanden sich als Heilsbringer, und beide betrachteten ihre Dichtung als Heilige Schrift. Aber während Platen nur hoffte, daß andere gleich ihm der Welt den Rücken kehren und am Altar der Schönheit opfern würden, hat George auch seine Dichtung dem großen Bemühen um eine geistige Erneuerung dienstbar gemacht. Noch ferner stehen der reife Rilke und Hofmannsthal. Rilke war, wenn auch vielleicht kein Gedankendichter, doch ein Wahrheitssucher, dessen Werk immer mehr durch das Forschen nach dem Sinn des Daseins bestimmt wurde. Und Hofmannsthal war darin radikal von allen Genannten verschieden, daß er kein Alleingänger war: die Ordnungen, denen er diente, waren die des alten Österreich, der Wiener Gesellschaft und der katholischen Kirche. Gewiß, man kann alle diese Dichter auf einen gemeinsamen Nenner bringen und sagen, daß sie die Kunst um der Kunst willen betrieben, aber in wie verschiedenem Sinne gilt dann das Wort: für Rückert war die Kunst ein Spiel, das er neben seinem Gelehrtendasein trieb; für Platen ein Notanker, eine letzte Zuflucht, von der er bekannte, daß sie ihm das Lebensglück nicht ersetzte; für Rilke die Sphäre, in der sich Welt in Innenwelt verwandeln ließ; für George das große Beispiel von Zucht; und für Hofmannsthal die ideale Gestalt der Ordnung.

Eine wirklich schlagende Übereinstimmung zwischen Rückert, Platen und den späteren Dichtern findet sich nur in der allgemeinen Form ihrer Gedichte. Ich möchte diese Form statisch[14] nennen im Gegensatz zu der fortschreitenden oder fließenden Form der Gedichte Goethes und der Romantiker. Um sogleich Beispiele zu geben, sei an Goethes „Gefunden" und Meyers „Zwei Segel" erinnert. Beide Gedichte verwenden Symbole – die Blume dort, die Segel hier – zur Darstellung der ehelichen Liebe. Aber Goethe erzählt einen Vorgang, das

[14] An Gottfried Benns *Statische Gedichte* (1948) ist dabei nicht gedacht, obwohl ihre Form vielleicht das Extrem der Platenschen Statik darstellt, so wie ihr Gehalt das Extrem des Platenschen Nihilismus. Vielmehr folge ich Johannes Pfeiffer, der schon zwei Jahre vor dem Erscheinen der *Statischen Gedichte* in seiner Einleitung von Rückerts Statik sprach im Gegensatz zur „organisch-dynamischen" oder „strömenden" Dichtung. Nur verwischte Pfeiffer den Unterschied wieder durch Sätze wie diesen: „Statik und Dynamik, Wiederholung und Variation, strengfügende Bewußtheit und frei-strömendes Gefühl verbinden sich [bei Rückert] zu einer Einheit". Ähnlich verwirrend ist der Schlußsatz von Pfeiffers Interpretation von Rückerts *Um Mitternacht* in von Wieses *Die deutsche Lyrik*, aaO., II, S. 117.

Finden und Verpflanzen der Blume, während Meyer nur das Sinnbild vor Augen führt. Ganz so wie er es in dem anfangs zitierten Aufsatz verlangt, organisiert also Goethe sein Gedicht von dem Stoff her. Es wird getragen vom Verlauf der Erzählung und bedarf deshalb keiner anderen Mittel der Ordnung und Abrundung. Anders bei Meyer. Das Bild der zwei Segel in der ersten Strophe enthält bereits die volle Aussage, die in den folgenden zwei Strophen nur noch verdeutlicht wird. Verdeutlichen läßt sich jedoch beliebig kurz oder lange, so daß der Inhalt hier kein notwendiges und geschlossenes Gefüge schafft. So muß nun die Sprache die Aufgabe der künstlerischen Organisation übernehmen: es geschieht in diesem Falle durch den Gebrauch von Anaphern, Alliterationen und parallelem Satzbau.

Die Erzählung ist nur die einfachste und augenfälligste Art des Fortschritts. Es gibt auch den Fortschritt in der Entwicklung eines Gedankens oder einer Empfindung, und selbst wenn ein gleichmäßiger Fortschritt fehlt, kann ein Gedicht die Zeit ausdrücken, etwa indem es in die Vergangenheit zurückblickt oder auf die Zukunft deutet. Beide Teile von Goethes *Wanderers Nachtlied* sind, trotz ihrer Kürze, Gedichte dieser fortschreitenden Art. Das statische Gedicht dagegen steht außerhalb der Zeit. Es bleibt auf einem Punkt stehen. Es sagt von Anfang bis Ende immer dasselbe. Ideal gesprochen sind seine Teile gleichzeitig da, obwohl man sie nacheinander lesen und aufnehmen muß. Der einfachste und zugleich adäquateste Kunstgriff des statischen Stils ist deshalb die Wiederholung: Rückert und Platen wiederholen oft ganze Verse, Rückert manchmal ganze Strophen. Aber auch Anapher, Alliteration, Assonanz und Reim sind nichts anderes als Wiederholung von Worten oder Lauten, und sie alle werden von der statischen Dichtung viel stärker beansprucht als von der fließenden. Rückert sowohl wie Platen liebt den Dreireim, rührende und identische Reime, und Reime, die sich auf mehrere Silben erstrecken – bei Platen bis zu acht! Auch bilden sie gerne Strophen, und sogar ganze Gedichte, mit einem einzigen reimenden Vokal, so daß alle Versenden assonantisch verbunden sind.

Ein eleganteres Mittel der statischen Struktur ist die Variation. Wenn die Botschaft des Gedichts an den Leser schon am Anfang vollkommen gegeben ist, kann das Folgende nur noch enthüllen oder verdeutlichen. Dieser Enthüllung dient die Variation, etwa durch die Aufhäufung von Beispielen oder verwandten Situationen, oder durch eine Reihe von Metaphern, die alle auf denselben Sinn deuten. Hierher gehört auch die Wiederkehr von Wörtern und Versen in anderem Zusammenhang, wodurch ihr Sinn ein wenig verschoben wird. Ebenso der sehr beliebte parallele Satzbau, wo das formale Element konstant bleibt und die inhaltliche Füllung variiert. Und schließlich kann man auch klangliche Mittel wie die Assonanz als Variationen auffassen, indem partielle Gleichheit mit Abwechslung verbunden ist.

Alle diese Mittel sind nur möglich innerhalb eines sprachlichen Systems, dessen Teile ein Maximum von Selbständigkeit haben. Im fortschreitenden Gedicht ist jeder Teil an den vorhergehenden und folgenden gebunden, im statischen sind die Teile isoliert wie die Steinchen in einem Mosaik. Nur selbständige Elemente, nicht organische Glieder, können so verschoben, wiederholt und variiert werden, wie es im statischen Gedicht geschieht. Und zwar läßt sich die Verselbständigung der Teile auf allen Stufen des sprachlichen Ausdrucks, von den größten bis zu den kleinsten Einheiten, beobachten. Man hat Rückerts *Kindertotenlieder* und seine drei Liebeslieder-Zyklen Versnovellen genannt, aber ihre Eigenart besteht gerade darin, daß die Erzählung zu einer Folge von Bildern erstarrt und noch dazu häufig durch rein reflektierende Gedichte unterbrochen ist. Die meisten Stücke in diesen Zyklen könnten ohne Verlust auch an anderer Stelle stehen. Der Vergleich mit Platens Venedig-Zyklus und den Zyklen Georges und Rilkes liegt auf der Hand. Auch Strophen und Verse sind voneinander dissoziiert. C. F. Meyers Handschriften zeigen, daß er ganze Verse und Strophen verschoben hat wie Güterwagen auf einem Rangierbahnhof — oft ohne auch nur ein Wort ändern zu müssen, um einen neuen Übergang oder Zusammenhang zu schaffen. Eines der markantesten Kennzeichen der statischen Form ist sodann die Verselbständigung der metrischen Einheit, des Versfußes oder Taktes. Im Gegensatz zur übergreifenden Melodie des romantischen Verses zeigt der statische eine regelmäßige Wiederholung der Takte, einen gleichförmig pochenden Rhythmus, der bei Rückert und Platen ebenso deutlich ist wie bei George und Rilke. Und schließlich hat Platen die Dissoziation der Teile am weitesten getrieben, indem er sogar einzelne Silben verselbständigte, nämlich bei der Nachbildung antiker Maße, wo zwei oder gar drei schwere Silben aufeinander folgen.

Hat man den durchweg statischen Charakter von Rückerts und Platens Dichtung erkannt und anerkannt, so wird man ihre Neigung zu gewissen vorgegebenen Gedichtformen nicht mehr als Formalismus ansehen. Es war nicht bloß eine Marotte, daß Rückert das Ghasel in die deutsche Dichtung einführte und daß Platen es eifrig pflegte. Ein einziger Reim, im einleitenden Verspaar wie ein Thema angeschlagen und dann in jedem zweiten Vers wiederholt: diese Form bot durch stilistische Verklammerung Ersatz für die fehlende zeitliche Ordnung, während die Sonderstellung des ersten Verspaars erlaubte, einen Gedanken oder eine Situation vorzustellen und dann variierend auszuführen. Ähnlich das Triolett. Der erste Vers wird im vierten und siebten wiederholt, der zweite im letzten, und die achtversige Strophe hat nur zwei Reime. Rückert hat die Form sehr geistreich gehandhabt, etwa in den Amaryllisliedern, wo der Liebende sich über die Hoffnungslosigkeit seiner Liebe täuschen möchte und doch nicht täuschen kann. Eine Aussage wird gemacht, umspielt, variiert, wiederholt, bis sich ihr anfangs verhüllter Sinn oder Doppelsinn offenbart. Daß schließlich auch das Sonett eine statische Form ist, braucht

wohl kaum ausgeführt zu werden. Es ist die komplizierteste und raffinierteste Form, zugleich parallel und antithetisch im Bau, und bietet deshalb fast unerschöpfliche Möglichkeiten der Darstellung eines Gedankens oder einer Situation.

Die drei Gedichtformen sollen wenigstens durch je ein Beispiel belegt werden. Rückert wie Platen gefallen sich darin, die Forderungen des Ghasels zu übertreffen, indem sie häufig statt des einleitenden Reimpaars einen identischen Reim setzen, oder den Reim auf mehrere Silben ausdehnen, oder beides zugleich tun. Sie verdeutlichen dadurch den statischen Charakter, was für ihren Geschmack die verstärkte Eintönigkeit aufgewogen haben muß. So in Platens Ghasel Nummer 15:

Ganz in Unschuld, Lieb' und Güte glühte die Wange dir;
Gleich der Purpurnelkenblüte glühte die Wange dir;
Als du mir den Wein kredenzet, welcher im Glase mir
Funkelnd, wie dein Auge, sprühte, glühte die Wange dir;
Als den schönen Blick du niederschlugst, den bescheidenen,
Daß er meinen Blick verhüte, glühte die Wange dir;
Da du sangst die frühsten Lieder, die ich dir sendete,
Fühlend ganz, wie sehr ich glühte, glühte die Wange dir.

Ansprechender scheint ein Triolett von Rückert (Nummer 9 der Zugaben zur *Amaryllis*), das gerade umgekehrt sich formale Freiheiten erlaubt, aber durch spitzfindigen Witz dem beharrenden Wesen der Triolettform gerecht wird:

Einen Kreuzer gäb' ich hin,
Könnt' ich in dein Herz dir sehen!
Aber, wär' es nun geschehen,
Und ich säh' nichts Gutes drin,
Gäb' ich hundert Kreuzer hin,
Hätt' ich lieber nichts gesehen;
Darum, dir ins Herz zu sehen,
Gäb' ich keinen Kreuzer hin.

Ein Wunsch wird ausgesprochen; seine Erfüllung könnte enttäuschen; er wird deshalb widerrufen. Aber der Widerruf spricht zugleich den wahren Wunsch aus: der Liebende möchte geliebt sein. Das Ende ist nicht weiter als der Anfang, nur ist der Anfang jetzt klar geworden. Und schließlich findet sich dieselbe Statik auch in dem Amaryllis-Sonett Nummer 4, wo ein unerträglicher aber unabänderlicher Zustand dadurch gemalt wird, daß dieselben Wörter und Wendungen – bald auf die Geliebte, bald auf deren Eltern bezogen – wiederholt und variiert werden:

Ich seh' es wohl, was hilft mir, daß ich's sehe?
Daß Vater, Mutter, alle deine Leute,
Wohl wissend, was mein Gehn und Kommen deute,
Doch freundlich drein sehn, wenn ich komm' und gehe.

Doch seh' ich auch, o weh mir, daß ich's sehe,
Daß du, viel schlauer zwar als all die Leute,
Doch nicht willst wissen, was mein Kommen deute,
Und freundlich drein siehst stets nur, wann ich gehe.

Ich wollt', ich könnt' es ihnen all erlassen,
Daß, wenn ich künftig käme, mir Willkommen
Niemand mehr rief', als du im Herzensgrunde.

Wenn du mich liebtest, möchten sie mich hassen;
Wenn du mich hassest, kann mir's wenig frommen,
Ob all die Welt mich lieb hat in die Runde.

Es ist der Fluch einer kurzen Darstellung, daß sie nur das Allgemeinste und Gröbste mitteilen kann, während die Wahrheit doch im Besonderen und Feinen liegt. Ausführlichere Interpretationen hätten zu zeigen, wie Brentano in *Der Spinnerin Lied* ein formal rein statisches Gedicht geschrieben hat, wie aber die Bewegung von Vergangenheit zu Gegenwart und Zukunft dennoch sein romantisches Zeitgefühl verrät. Oder wie Platens *Gesang der Toten* einen Übergang darstellt, indem er sowohl fortschreitend wie statisch gebaut ist. Das Gedicht beschreibt den Lebenden als romantischen Wandersmann und verfolgt seinen Weg an Wiese und Quell vorbei zu einem Hügel. Aber gleichzeitig ist jede der sechs Strophen antithetisch zerlegt, der Vergleich zwischen Lebenden und Toten wird sechsmal gezogen, und die sechs Vergleiche variieren nur die erste Aussage, nämlich daß die Toten die Lebenden beneiden. An dem bekanntesten von Platens Venedig-Sonetten ließe sich zeigen, wie viele und wie feine Mittel der Dichter findet, um sein statisches Lebensgefühl auszudrücken. Der Anfang –

Venedig liegt nur noch im Land der Träume,
Und wirft nur Schatten her aus alten Tagen,

spricht den Gedanken aus, daß das gegenwärtige Venedig ein Traumland ist, das nur aus seiner Vergangenheit besteht. Diese gegenwärtige Vergangenheit wird dann dreimal durch denselben Kunstgriff verbildlicht, nämlich durch die Verlebendigung der Monumente der Stadt: Napoleon hat den Löwen der Republik erschlagen; der Usurpator reitet auf den antiken Rossen, die die Markuskirche krönen; in dem Volk auf der Straße trifft man, wenn auch selten, die gleichen Züge wie auf den Grabdenkmälern der Dogen. Hier haben Parallelismus und Variation nicht nur die Sprache, sondern auch den Stoff ergriffen, so daß nun wirklich, um noch einmal mit Goethe zu reden, der Zwischenraum zwischen Gehalt und Technik vollkommen ausgefüllt ist.

Vor allem aber würde eine eingehendere Betrachtung zeigen, wieviel reiner das Gefühl der Zeitlosigkeit bei den späteren Dichtern geworden ist, und wieviel reicher und reifer sein dichterischer Ausdruck. C. F. Meyer hat noch etwas

von Platens Melancholie, und auch er braucht noch manchmal das rhetorisch Quasi, um das Tote zu verlebendigen. Aber sein *Chor der Toten* behauptet ge radezu triumphierend den Anteil der Toten am Heute, und in seinen beste Gedichten ist das Vergangene bildhaft-unmittelbar gegenwärtig. Noch vi eindrucksvoller ist dies bei Rilke. *Spätherbst in Venedig*[15], *Der Pavillon*, *D Platz*, ja alles dem Stoff nach Historische in den *Neuen Gedichten* übertrif nicht nur Platen, sondern auch Meyer bei weitem an strahlender, selbstg wisser Gegenwärtigkeit. Mit dieser Sicherheit mag es zusammenhängen, da Rilke die Sonettform umspielt, sie bald spielend beherrscht, bald herrisc transzendiert. Und Leichtigkeit, Hauch, Glanz und Schmelz gewinnt da statische Gedicht überhaupt erst in den Händen der drei späten Meister. W Platens *Gesang der Toten* Züge der fortschreitenden und der statischen For verbindet, so auch Hofmannsthal berühmte Verse:

Es läuft der Frühlingswind
Durch kahle Alleen,
Seltsame Dinge sind
In seinem Wehn.

Aber nun ist der greifbare Vorgang einer Wanderung mit ihren Stationen au gelöst in den ätherischen Vorgang des wehenden Windes und der wechselnde Stimmungen, die er erzeugt; und statt der starren Härte von Platens sechsma wiederholter Antithese findet Hofmannsthal Wiederholungen und Variatione von solcher Grazie, daß man sie kaum mehr als solche empfindet. Oder, u zum Schluß zwei rein statische Gedichte zu vergleichen, noch das edelste de *Kindertotenlieder* —

Du bist ein Schatten am Tage
Und in der Nacht ein Licht;
Du lebst in meiner Klage
Und stirbst im Herzen nicht —

noch dies edelste von Rückerts Gedichten scheint sich karg und ängstlich i engem Kreise zu bewegen im Vergleich mit der Totenklage, die den letzte Band von Georges Gedichten beschließt:

Du schlank und rein wie eine Flamme
Du wie der Morgen zart und licht
Du blühend Reis vom edlen Stamme
Du wie ein Quell geheim und schlicht...

[15] Bernhard Blume hat das Gedicht vor kurzem aufs feinste interpretiert unter Heranziehun von zum Teil ungedruckten Briefen Rilkes (Wirkendes Wort, 10, 1960, S. 345–354).

Zu einem Gedicht Georg Trakls

von

Emil Staiger (Zürich)

In der Helle unsres Jahrhunderts ist das Leben und Schaffen Georg Trakls von dem Dunkel einer so tiefen Einsamkeit umgeben, daß jeder Versuch, sich ihm auf den gewohnten menschlichen Pfaden zu nähern, mit einer beklommenen Frage endet. Wir kennen das Datum seiner Geburt (1887) und seines Todes (1914). Seine kräftig gebaute Gestalt, sein Antlitz mit dem mongolischen Einschlag, mit Zügen von Verbrechertum und Wahnsinn und zartester kindlicher Unschuld, ist uns auf Bildern überliefert. Wir wissen, daß er Alkoholiker und Drogenesser war, ahnen, welche Schuld sich in der Bindung an seine Schwester verbirgt, und lesen, was uns einige Freunde aus ihrem persönlichen Umgang berichten: verstörte Worte über das Geschick der Menschheit, über Gott und über die Erniedrigung Christi in unsrer gegenwärtigen Welt. Niemand aber darf behaupten, er sei mit dem Dichter vertraut gewesen und habe einen Blick in die letzten Gründe seines Gemüts getan. Georg Trakl steht schon außerhalb des Kreises, der die allen Menschen gemeinsame Welt umschließt. Dennoch trifft uns seine Stimme und erschüttert uns sein Wort mit einem unwiderstehlichen Zauber. Ein verwirrendes Ereignis: erschüttert zu sein und doch nicht zu verstehen! Es ist begreiflich, daß man sich nach irgendeinem Schlüsssel umsah, nach Geistesverwandten und Vorgängern forschte, mit philosophischem und theologischem Tiefsinn an die Gedichte herantrat und ihre Metaphern als Chiffern eines Gedankensystems erklären wollte. Heute müssen wir aber einsehen, daß man sich mit solchen Methoden an Trakls Dichtertum versündigt. War er des Tiefsinns überhaupt fähig? Hatte er ein so klares Bewußtsein von literarischer Tradition, daß die Frage nach seiner Herkunft Wesentliches zutagefördern vermöchte? Man kann zwar zeigen, daß viele Gedichte von Reminiszenzen an Rimbaud wimmeln. Deshalb aber anzunehmen, er habe sich mit diesem französischen Dichter auseinandergesetzt und seine eigenen Verse seien — auch dies hat man behauptet — durch eine Art Montage zustandegekommen, heißt Trakl um eines modernen Schlagworts willen völlig mißverstehen. Rimbaudsche Töne und Motive liegen ihm im Ohr und drängen sich ihm auf, ohne Reflexion, wie sich Brentano das Volkslied oder dem jungen Goethe Pindar aufdrängt. Rechenschaft über sein Verhältnis zu anderen legte er sich nicht ab. Er flüsterte vor sich hin, was ihn von irgendwoher, aus der Natur, aus Menschen oder aus Büchern ansprach. Und nur dann, wenn wir erkennen, wie rat- und hilflos Trakl seinen Eingebungen ausgesetzt, wie wenig er imstande war, sich selber oder einen andern Dichter

geistig zu durchdringen, nur wenn wir uns dem Dichterisch-Unmittelbaren überlassen bereit sind, dürfen wir hoffen, unser Gefühl von der Einzigartigkeit seiner Erscheinung einigermaßen aufzuhellen. Ich gehe aus von dem Gedicht

Der Spaziergang

1.

Musik summt im Gehölz am Nachmittag.
Im Korn sich ernste Vogelscheuchen drehn.
Holunderbüsche sacht am Weg verwehn;
Ein Haus zerflimmert wunderlich und vag.

In Goldnem schwebt ein Duft von Thymian,
Auf einem Stein steht eine heitere Zahl.
Auf einer Wiese spielen Kinder Ball,
Dann hebt ein Baum vor dir zu kreisen an.

Du träumst: die Schwester kämmt ihr blondes Haar,
Auch schreibt ein ferner Freund dir einen Brief.
Ein Schober flieht durchs Grau vergilbt und schief
Und manchmal schwebst du leicht und wunderbar.

2.

Die Zeit verrinnt. O süßer Helios!
O Bild im Krötentümpel süß und klar;
Im Sand versinkt ein Eden wunderbar.
Goldammern wiegt ein Busch in seinem Schoß.

Ein Bruder stirbt dir in verwunschnem Land
Und stählern schaun dich seine Augen an.
In Goldnem dort ein Duft von Thymian.
Ein Knabe legt am Weiler einen Brand.

Die Liebenden in Faltern neu erglühn
Und schaukeln heiter hin um Stein und Zahl.
Aufflattern Krähen um ein ekles Mahl
Und deine Stirne tost durchs sanfte Grün.

Im Dornenstrauch verendet weich ein Wild.
Nachgleitet dir ein heller Kindertag,
Der graue Wind, der flatterhaft und vag
Verfallne Düfte durch die Dämmerung spült.

3.

Ein altes Wiegenlied macht dich sehr bang.
Am Wegrand fromm ein Weib ihr Kindlein stillt.
Traumwandelnd hörst du wie ihr Bronnen quillt.
Aus Apfelzweigen fällt ein Weiheklang.

Und Brot und Wein sind süß von harten Mühn.
Nach Früchten tastet silbern deine Hand.
Die tote Rahel geht durchs Ackerland.
Mit friedlicher Gebärde winkt das Grün.

Gesegnet auch blüht armer Mägde Schoß,
Die träumend dort am alten Brunnen stehn.
Einsame froh auf stillen Pfaden gehn
Mit Gottes Kreaturen sündelos.

Trakl weiß nichts von den verbalen, metrischen und syntaktischen Künsten, mit denen so viele neuere Dichter ihre Eigenart gegenüber den älteren zu behaupten versuchen. In unauffälligen Strophen reiht er schlichte Sätze aneinander. Fast jeder Satz füllt eine Zeile. Das könnte an den Lied- und Balladenstil der deutschen Romantik erinnern:

Ein Fischer saß im Kahne,
Ihm war das Herz so schwer,
Sein Lieb war ihm gestorben,
Das glaubt er nimmermehr.

Bei Trakl fehlt aber das Legato, das Weiterschwingen des Klangs, das in Gedichten der Goethezeit die Vorstellungen und Metaphern in einen seelischen Strom auflöst. Jede Zeile besteht für sich. Jetzt dies, jetzt das. Dazwischen hören wir nichts als geisterhafte Pausen. Daß die Gedichte Trakls sich sozusagen auf ihren Pausen aufbauen, hat schon Rilke festgestellt. Es ist aber auch nicht so wie bei C. F. Meyer und Stefan George, daß jeder Vers für sich herausgemeißelt und abgerundet würde. Wer wollte sich angesichts des *Spaziergangs* solcher energischer Worte bedienen? Trakls Zeilen deuten alle eine unendlich leise, aber traumhaft intensive Berührung des dichterischen Gemütes an, eine Berührung nach der anderen, ohne Aufbau und Steigerung oder auch nur evidenten Zusammenhang. Einzig die wiederkehrenden Motive – wie die *heitere Zahl*, der *Duft von Thymian* – bieten in dem Gleiten einen gewissen Halt, den Reimen vergleichbar, welche die Sprache vor gänzlicher Auflösung bewahren. Im *Spaziergang* kehrt ein Reim auf a in jeder Strophe – nur die letzte ausgenommen – wieder. Andere Gedichte gehen noch weiter. Sonette, Rondelle,

ottaverime- und ghaselenähnliche Folgen ergeben sich Trakl wie von selbe ohne daß er sich um formale Vollendung bekümmern müßte. Auch dar scheint er mit Clemens Brentano verwandt. Nachgiebig, leiser Schwerkra folgsam, neigt der Reim dem Reime zu. Und alles, wovon der Dichter sprich wird hinter dem Klangschleier in einer wunderbaren Verklärung sichtba Um so furchtbarer wirkt es dann, wenn dieser Klangschleier später zerreißt in den Gedichten in freien Rhythmen, in denen Trakl Grauen und Not m schonungsloser Hand entblößt. Auch dies aber wiederum ohne Zwang, ja ohn fühlbare Anstrengung. Nie verfügt er selber; jederzeit wird über ihn verfüg Kein konstruktives Verhalten, keine geistige Arbeit ist erkennbar. Manchm reicht es nicht einmal zur Bildung eines vollständigen Satzes:

O Bild im Krötentümpel süß und klar;
In Goldnem dort ein Duft von Thymian.

Das ist nur noch so hingehaucht, *in den Nachmittag geflüstert.* Alles gleit unerfaßt und unfaßbar an dem Dichter vorüber. Sogar das schlichte „und scheint schon zu viel Beziehung auszudrücken. Trakl ersetzt es oft durc „auch", ein „auch", das nun gerade nicht verbindet, sondern die Gleichgülti keit und Zufälligkeit einer Folge anzeigt.

Auch schreibt ein ferner Freund dir einen Brief.

Ebenso in *Heiterer Frühling*:

Die Birken dort, der schwarze Dornenstrauch,
Auch fliehn im Rauch Gestalten aufgelöst.

Dies, auch das, vielleicht auch andres. Kein Zweifel, dieser Dichter wei nicht mehr, wie die Dinge zusammengehören. Oder es ist seine höhere Einsich alle Zusammenhänge für trügerisch, seltsam, wesenlos zu halten. So weit wi möglich verzichtet er sogar auf jenes selbstverständliche Deuten, das bereit zum Akt der Wahrnehmung an sich gehört. Er verzichtet darauf auch im Ge brauch des allgemeinen Zeitworts „sein", wo wir bestimmtere Verben erwarten

In dem Gedicht *Die schöne Stadt*:

Hoch im Blau sind Orgelklänge.

Ebenso in *De profundis*:

Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt.
Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.
Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist –

Noch ein Schritt, und wir geraten über die Grenzen der Sprache hinaus in eine namenlose Leere. Ein Schatten gleitet über uns hin. Wer versteht die Schrift des Daseins? So scheint sich Trakl immer zu fragen. So fragt er etwa, wenn er die Linien des Vogelflugs am Himmel verfolgt. Novalis, einer der Dichter, die er hoch verehrte, war überzeugt, daß die von Vögeln geflogenen Zeichen so sinnvoll seien wie Runen oder wie die chladnischen Klangfiguren oder die Maserung der Hölzer, Spuren eines Geheimalphabets, das einst entziffert werden könne. Auch Trakl sieht die Schrift am Himmel, glaubt aber nicht, daß Menschen je imstande seien, sie zu lesen. *Unsäglichen Vogelflug* heißt es einmal. *Schwalben irre Zeichen ziehn.* Oder in dem *Traum des Bösen*:

Des Vogelfluges wirre Zeichen lesen
Aussätzige, die zur Nacht vielleicht verwesen.

Dies bleibt von der antiken Mantik und von der romantischen Zeichendeutung: ein ratloses Starren auf Mitteilungen, die offenbar für den Menschen bestimmt, doch völlig unzugänglich sind.

Und wie den Vogelflug liest Georg Trakl das ganze Buch der Natur. Es ist ihm unverständlich, doch eben deshalb um so zauberhafter, wie dem rings von Rätseln und Wundern umstellten Menschen der frühesten Zeit. Marcel Proust sagt irgendwo, Adam sei schöpferisch gewesen, indem er jedem Ding auf Erden einen Namen gegeben habe; der Mensch in unseren Tagen könne sich nur noch schöpferisch erweisen, indem er den Dingen die Namen nehme, das heißt, das gewöhnliche Kennen verbanne. Bei Proust ist das ein artistischer Rat. Er denkt an Künstler wie Whistler und Monet, die mit Bewußtsein gleichsam nur den optischen Schaum einer Landschaft malen und tun, als wüßten sie nicht, was sie sehen. Bei Georg Trakl finden wir Ähnliches, ohne daß wir freilich an eine stilistische Absicht denken dürften:

Ein Haus zerflimmert wunderlich und vag.

So sieht es aus an Sommernachmittagen durch heiße Luft hindurch.

In Goldnem schwebt ein Duft von Thymian,

und noch vager, wie der Thymian zum zweiten Mal erwähnt wird:

In Goldnem dort ein Duft von Thymian.

Was das Goldene ist, wird nicht gesagt: vielleicht ein von der Sonne beschienener Platz, vielleicht ein Blumenbeet. Von der Substanz bleibt nichts mehr übrig. Nur was das Gemüt berührt, ist da: ein Schimmer, manchmal auch ein Duft, ein Klang, ein Ertastetes oder Geschmecktes. Wie bei John

Keats, so sind auch hier meist alle Sinnesorgane beteiligt. Als ein Spiel vo mannigfaltigsten Witterungen schweben die Landschaftsgedichte Trakls a uns vorüber.

Doch mehr als Düfte und Klänge haben die Trakl-Forschung die Farb beschäftigt, sein Blau vor allem und sein Silbern, weniger das Golden und d Grün, das im *Spaziergang* vorwiegt. Man glaubt an eine Farbensymbolik. Do niemand weiß sie aufzulösen. Vorschläge gibt es wohl genug. Sie widersprech sich aber alle, und Überzeugungskraft hat keiner. Darf man Trakl überhau in diesem Sinne Symbolik zutrauen, einem Dichter, der so ganz und gar i Momentanen aufgeht, der seine Welt nicht überblickt und aus der Gefange schaft seiner Verzauberungen nie zu entrinnen vermag? Ich gehe sehr behu sam vor.

Alte Plätze sonnig schweigen.
Tief in Blau und Gold versponnen

heißt es in *Die schöne Stadt*. In *Die Bauern* lesen wir:

Vorm Fenster tönendes Grün und Rot.

Das könnten Geranienstöcke sein. *Rotversengt*, *Herbstgebräuntes*, *Braun goldene Klänge* kommen vor, Farben von traumhafter Eindringlichkeit w das Rot am Anfang von *Kleines Konzert*:

Ein Rot, das traumhaft dich erschüttert –
Durch deine Hände scheint die Sonne.

Zwischen seinen Fingern hindurch blickt Trakl in das Licht der Sonne – eine ihm seltsam gemäße Handlung. Da sieht er nur die Farbe, die ihn, rein al solche, traumhaft erschüttert. Das Wort „eindringlich" bezeichnet das, woraus es ankommt, sehr genau. In Gestalten und Konturen öffnet sich ein Gegen über. Die Farben dringen in uns ein. Die Farbe hebt den Abstand von de Dingen auf wie Duft und Klang, hier aber nicht tumultuarisch wie bei Dich tern der Romantik, sondern völlig reglos – traumhaft. Dazu bedarf es eine höchsten Grades von magischer Intensität. Es ist erstaunlich, wie diese Magi sich immer wieder anders ergibt. Wenn sich das Gelb zu Golden steigert, ste gert sich das Weiß zu silbern.

Nach Früchten tastet silbern deine Hand.

Öfter begegnet uns *silbernes Antlitz*. Es ist die bleiche Farbe der Haut, be trachtet im magischen Spiegel des Traums. Von da aus kann uns auch der Ver aus *De profundis* nicht befremden:

Auf meine Stirne tritt kaltes Metall.

Von einer *Stirne, bleich von Schuld* spricht Trakl in einem andern Gedicht. In *De profundis* glänzt die Stirne metallen, silbern; sie glänzt von Schweiß, eine schimmernde, glatte, harte Fläche. Wir kennen schon aus Sapphos ἀ δὲ μ'ἴδρως κακχέεται die physische Realität eines starken Gefühls. Von Trakl wissen wir, daß ihm in einer Bank vor Grauen der Schweiß ausbrach. Die körperliche Revolte, verklärt zu Silber, das auf die Stirne tritt – kein anderer Dichter käme darauf.

Blau ist von jeher die Farbe der räumlichen Ferne und seelischen Innigkeit, in der das Gegenüber verschwindet. Tiefe der Welt und Tiefe des Gemüts sind ununterscheidbar eins in der Bläue des Himmels, im Blau der Nacht. Das Blau erschüttert uns nicht. Doch wir versenken uns, vertiefen uns darein; es saugt uns gleichsam auf. So dämmert es auch in Trakls Gedichten. Und wiederum nur eine Steigerung von Blau ist das Farbadjektiv *hyazinthen*. Da kommt ein betäubender Duft hinzu wie im *tönenden Rot* zu der Farbe der Klang. Synästhesien dieser Art, vielleicht mildere, sind uns allen vertraut. Die Einigung der Sinne ist kein Akt der Willkür, sondern gründet in einem ursprünglichen Wissen um den einen seelischen Sinn, der die verschiedenen Daseinsbereiche durchwaltet. Unmittelbar berührt uns eine Wendung wie *hyazinthene Nacht*. Auch *hyazinthene Augen* verwirren den unbefangenen Leser kaum. Was ist aber *hyazinthenes Haar* und was ist eine *hyazinthene Stimme*? Solche Stellen haben viele zu unangemessenem Denken verführt. Wir sind auf der Hut und erinnern uns:

In Goldnem dort ein Duft von Thymian.

Vorm Fenster tönendes Grün und Rot.

Beidemal fehlt das reale Substrat; der Farbenträger wird nicht genannt. Trakl teilt uns nur die Farbe selber, den reinen Stimmungswert, mit. *Haar* und *Stimme* sind Träger, zu denen die Farbe *hyazinthen* oder sogar die Farbe überhaupt, als optisches Phänomen, nicht paßt. Sie paßt jedoch als Stimmungswert. Dieses Haar und diese Stimme betäuben uns und saugen uns auf. Das genügt, um sie *hyazinthen* zu nennen. Auf solchen Ablösungen des emotionalen Sinns vom realen Substrat beruhen die Schwierigkeiten, denen der denkende Leser bei Trakl begegnet. Wer seine erste Empfindung nicht stört und gleichsam mit halb geschlossenen Augen aufnimmt, findet sich leichter zurecht.

Ist das nun eine Farbensymbolik? Wenn 'Farbensymbolik' heißen soll, daß Trakls Farben etwas anderes, was dahinter, darüber liegt, einen unabhängigen Inhalt bedeuten, so liegt hier keine Symbolik vor. Doch wenn 'Symbolik' heißen soll, daß alles Äußere seelisch und alles Seelische immer auch äußerlich ist, daß Trakl überhaupt nur eine seelisch transparente Welt kennt, dann freilich sind seine Farben symbolisch in einem unüberbietbaren Maß. Die ganze

reiche, gesättigte Farbenskala ist eine Skala der Seele. Und alles Seelische leuchtet auf in einem von Schwärze umgebenen Spektrum. Wenn wir darüber sprechen wollen, so dürfen wir keinen Augenblick das lyrische Recht der Sinne verkürzen. Wir treffen das Seelische nur im Konkreten, nur in der sinnlichsten Realität. Wir dürfen nicht grübeln und uns auch nicht auf moderne Schlagwörter wie zum Beispiel 'surrealistisch' herausreden wollen. Sogar ein Vers wie jener kühne, der wieder in *De profundis* steht:

Es ist ein Licht, das in meinem Mund erlöscht.

ist keineswegs surrealistisch. Der Dichter sieht sich stehen mit vor Grauen weit geöffnetem Mund. Ringsum ist Licht. Doch in die Höhle des Mundes dringt das Licht nicht ein. Im Inneren wohnt ein Dunkel, das selbst die Sonne Gottes nicht erhellt.

Wie die Farben so haben wir aber alle Natur in Trakls Gedichten zu würdigen, nämlich als Zustand der Seele – wie in der Lyrik Klopstocks, Goethes, Kerners oder Eichendorffs. Gerade dies gehört zu der Einzigartigkeit von Trakls Erscheinung, daß er in einer Zeit, der kaum mehr etwas anderes übrig bleibt, als künstlich oder gewaltsam oder mit größter Vorsicht zu verfahren, wenn sie noch dichterisch sprechen will, die lyrisch-unmittelbare Fühlung mit dem Ganzen des Lebens bewahrt.

Mit welchem Leben nun aber, mit welchen früher ungeahnten Zonen! Wie wollen wir die Stimmung eines Gedichts wie *Der Spaziergang* nennen? Heiter, beklommen, unheimlich, entzückt? Die Musik im Gehölz, der Thymianduft, die Apfelzweige, die stillende Frau: das macht einen friedlich-idyllischen Eindruck. Trakl selber braucht die Worte *friedlich* und *heiter*, *heiter* freilich einmal in sonderbarer Verbindung:

Auf einem Stein steht eine heitere Zahl.

Die Zahl auf einem Meilenstein oder einem Gedenkstein erheitert den Dichter, ihn, dem es offenbar nichts verschlägt, woher er kommt und wohin er geht, dem Ziel und Anfang nichts bedeuten, der nichts von einer Folge weiß. Einer solchen Heiterkeit trauen wir nicht. Noch andere Zweifel steigen auf. Die ernsten Vogelscheuchen, die sich im Kornfeld drehen, wirken gespenstisch. Unheimlich sind der fliehende schiefe Schober und der kreisende Baum. Daß diese Dinge sich für das Auge des vorwärtsschreitenden Wandrers verschieben, ist keine Erklärung, die uns über den Vorgang völlig beruhigen könnte. Und manches ist nicht einmal mehr zweifelhaft, sondern eindeutig beängstigend: die *verfallenen Düfte*, die der Wind durch die Dämmerung *spült*, die *Krähen*, die *aufflattern um ein ekles Mahl*. Das sind die Unglücksvögel, vor denen sich auch das Gedicht *Die Raben* entsetzt:

Über den schwarzen Winkel hasten
Am Mittag die Raben mit hartem Schrei.
Ihr Schatten streift an der Hirschkuh vorbei
Und manchmal sieht man sie mürrisch rasten.

O wie sie die braune Stille stören,
In der ein Acker sich verzückt,
Wie ein Weib, das schwere Ahnung berückt,
Und manchmal kann man sie keifen hören

Um ein Aas, das sie irgendwo wittern,
Und plötzlich richten nach Nord sie den Flug
Und schwinden wie ein Leichenzug
In Lüften, die von Wollust zittern.

Wenn es hier aber heißt, daß die braune Stille des Ackers durch die Raben gestört, wenn zwischen dem Grauenhaften und dem Beseligenden unterschieden wird, verstört uns *Der Spaziergang* vielleicht noch mehr, der Heiteres und Unheimliches wahllos ineinandermengt. Nur eine Wendung, ein leisester Anlaß, und das Friedliche schlägt ins Grauenhafte, das Grauen ins Friedliche um. Ja es durchdringt sich, es fließt zusammen auf die rätselhafteste Weise:

Ein altes Wiegenlied macht dich sehr bang.

ein Wiegenlied, das jeden anderen Dichter trösten würde.

Die Zeit verrinnt. O süßer Helios!
O Bild im Krötentümpel süß und klar;
Im Sand versinkt ein Eden wunderbar.
Goldammern wiegt ein Busch in seinem Schoß.

Ein Blick zur Sonne und dann ein Blick in den eklen Krötentümpel, in dem die Sonne sich spiegelt *süß und klar.*

Im Sand versinkt ein Eden wunderbar.

Das Wasser im Tümpel versickert; und damit scheint das *Eden*, das Gold des Sonnenspiegelbildes, im Sand zu versinken, ein Untergang, den Trakl mit beklommenem Einverständnis wahrnimmt.

Es ist dies Ineinander von Eklem und Heiterem, Grauen, Entzücken und Angst, was bei so vielen, die sich Trakl anzueignen wünschen, eine Verwirrung des Gefühls erzeugt. Er selber will uns nicht verwirren. Er teilt uns nur sein Dasein mit, sein Wandeln auf dem schmalen Grat, sein Taumeln zwischen Tiefen des Entsetzens und Tiefen der Seligkeit. Doch 'Taumeln' ist nicht das

richtige Wort. Für Trakl liegt ganz nahe beisammen, was nur für uns Extreme sind. Und alles geht vollkommen auf, in einer Sprache, die niemals schrill klingt, deren Wohllaut keine verzückte Wonne und keine Verzweiflung beirrt. Ein Zyklus von Gedichten trägt den Titel *Drei Blicke in einen Opal.* Alles was Trakl geschaffen hat, sind Blicke in einen Opal, in ein konturenloses Farbengemisch, Vertiefungen in ein Glitzerndes, Dämmerndes, Lichtes, Dunkles, ein irisierendes Spiel, das sich jeder Bestimmung entzieht.

Wohin gehört eine solche Kunst? Wir haben im Vorübergehen impressionistische Maler genannt und könnten ihrer wieder bei den Blicken in einen Opal gedenken. Alsbald bemerken wir aber, daß der Vergleich nur einige Züge träfe und im Ganzen zu harmlos wäre. Der fliehende Schober, der kreisende Baum sind nicht impressionistisch gesehen; und völlig ratlos blieben wir mit dem Stilbegriff vor den folgenden Zeilen:

Ein Bruder stirbt dir in verwunschnem Land
Und stählern schaun dich seine Augen an.

Die tote Rahel geht durchs Ackerland.

Wir dürfen nicht allzu ängstlich fragen, wer mit dem Bruder und Rahel gemeint sei. Der Dichter weiß, daß seinesgleichen irgendwo unerreichbar erstarrt, daß eine Seele, die zu ihm gehört, die auch er selbst ist, schwindet. Etwas von Trakl scheidet ab. Und in der Gestalt der toten Rahel erscheint ein Mütterlich-Holdes, verklärt von biblischem Licht, vor seinem Blick. Wie das zugeht, sagt er nicht und braucht er nicht zu sagen. Tote zu sehen, ist er längst gewohnt.

Damit geraten wir in den Bereich der traumhaften Imagination. Im ersten Teil des *Spaziergangs* ist sich Trakl des Übergangs einmal bewußt:

Du träumst: die Schwester kämmt ihr blondes Haar,
Auch schreibt ein ferner Freund dir einen Brief.

Meist fließen aber Erträumtes und Wahrgenommenes ebenso zusammen wie die Farben im Opal. Und beides hat denselben Charakter von Wirklichkeit, den Charakter des Traums, der substanz- und gewichtslosen Intensität. In *Der Gewitterabend* sprengt – eine Reminiszenz an Mörike – der Feuerreiter durch die Landschaft. Manchmal bleiben wir im Zweifel, wie wir die Dinge nehmen sollen. So in den Versen aus *Winkel am Wald*:

Am Friedhof scherzt die Amsel mit dem toten Vetter,

Die Amsel stimmt vielleicht nur über einem Grab ihr Tirili an.

Im Garten spricht die Schwester freundlich mit Gespenstern.

Der Dichter kennt vielleicht in einer Gruppe von Menschen allein die Schwester; die andern, Unbekannten, erscheinen ihm dunkel, schattenhaft, gespenstisch. Doch ob wir uns gelegentlich um realistische Auslegungen bemühen oder einmal weniger oder mehr Phantome anerkennen, hat nichts zu sagen; für Trakl selbst besteht kein Unterschied. Darin erinnert er an Strindberg, an *Wetterleuchten*, wo im Alltag Dämonisches auf der Lauer liegt, die *Gespenstersonate* mit dem geisterhaften Milchmädchen zwischen Bürgern von ungewisser Realität, den *Scheiterhaufen*, in dem ein Vorhang wie ein Leichentuch ins Zimmer weht und ein leerer Schaukelstuhl schwankt. Bei Strindberg geht es freilich gröber zu, den Gesetzen der Bühne gemäß. Trakl führt keine bewußte Regie. Er imaginiert und wird berührt, verzaubert und verstört, er weiß nicht wie, und bleibt mit sich allein.

Wenn aber Wirkliches traumhaft scheint und traumhaft Imaginiertes wirklich, so fällt auch noch der letzte Unterschied von Innen und Außen dahin. Es ist kein Gegenüber mehr, nur noch ein Traum der Wirklichkeit und eine Wirklichkeit des Traums, in die der Dichter selbst wie alles andere einbezogen bleibt. In einer Zeile wie

Und manchmal schwebst du leicht und wunderbar.

wird die Substanz, das Feste der Person, gerade aufgelöst, und wir verstehen, daß das magisch-intensive Nacheinander der Dinge nur erscheinen kann, wenn auch das Ich gewichtslos ist und keine Kraft der Synthesis dem Gleiten des Bewußtseins standhält. Im zweiten Abschnitt steht:

Und deine Stirne tost durchs sanfte Grün.

Von Sausen und Tosen hören wir oft. Es kann ein Wasser, kann ein Wind sein, aber auch – das wird nicht unterschieden – ein Haupt, eine Stirne, die tost, benommen von der unbegreiflichen Folge der Wahrnehmungen oder von Rauschgift, von Alkohol, Chloroform – es dämmerte und toste wohl die meiste Zeit in Trakls Haupt. Wir denken hier noch einmal an den fliehenden Schober, den kreisenden Baum. Das ist eine Landschaft in toxischer Sicht. Doch in der Stirn, die durch das Grün tost, ist das Innere und das Äußere mit unvergleichlich kühner Präzision als Eines aufgefaßt, als qualvoll-selige Musik, die den Dichter und die Natur aufzehrt. In *Heiterer Frühling* fließt *ein wächsern Antlitz durch Erlen hin.* Das Antlitz Trakls spiegelt sich zwischen gespielten Erlen in einem Bach – wieder ein Untergang, eine Auflösung des Eigen in der Landschaft.

Nun achten wir auch darauf, wie Trakl es vermeidet, „Ich" zu sagen. Er sagt „Ich", wenn er gleichsam einen Anlauf zum unbefangenen Leben und üblicher Empfindung nimmt, wie in dem Vers aus *Heiterer Frühling*:

Dich lieb ich treu, du derbe Wäscherin.

der das körperlose Schweben so eigentümlich mit einer etwas mühsamen Herz
lichkeit unterbricht. Im *Spaziergang* sagt er „Du", in anderen Gedichten „man"

Auch sieht man Lichter in der Irre gehn.

Das ist nicht jenes aus der Lyrik des Rokoko wohlbekannte „man", das der generellen Menschen bezeichnet. Sondern es meint: Ich weiß nicht wer. Und dieser 'Ich weiß nicht wer' heißt Trakl, der sich abhanden gekommen ist. Ein mal wird sogar das „man" noch einmal abgerückt und scheinhaft in der zweiten Potenz:

Es scheint, man hört auch gräßliches Geschrei;

Nicht selten gibt es überhaupt kein Personalpronomen mehr:

Wieder wandelnd im alten Park,
O! Stille gelb und roter Blumen.

Wieder folgend der blauen Klage des Abends
Am Hügel hin, am Frühlingsweiher –
Als schwebten darüber die Schatten lange Verstorbener,

Das heißt: Es ist ein Wandelndes und ist ein Park, es ist ein Folgendes und es ist die blaue Klage des Abends – alles auf derselben Stufe eines traumhaft fernen, entrückten und eindringlichen Seins.

Ein so sich selbst Entrückter mag sich freilich als noch kaum geboren oder als schon gestorben empfinden. Er sei ja erst halb geboren, sagte Trakl noch kurz vor seinem Tod; er habe bis zum zwanzigsten Jahr von seiner Umwelt überhaupt nichts anderes als das Wasser bemerkt. Ein Gedicht in freien Rhythmen heißt *Gesang des Abgeschiedenen*. Es ist ein Gesang des Dichters, der nur von einem Wandelnden, Folgenden weiß, sich aber nicht zu denken aufrafft: er selber sei's, der folgt und wandelt. Auch der Knabe Elis, was immer der Name sonst antönen mag, ist die Gestalt des kaum Geborenen, der sich bereits als Verstorbenen fühlt, der im *Spaziergang* noch in *flatterhaften* und *vagen* Düften den *hellen Kindertag* nachgleiten fühlt und doch bereits den Blick hat für das weiche Wild, das, seinesgleichen, im Dornenstrauch einsam verendet.

Da deutet sich nun eine gewisse Beziehung an zur poésie pure – der Trakl sonst fern steht – zum Symbolismus, zur „absence", die bei Mallarmé und Valéry so bedeutsam wird. Auch an das Totenreich in Rilkes Dichtung, der Engel der Elegien, die Lust der Kirchhofsrose, *niemandes Schlaf zu sein* erinnern wir uns. Im künstlerischen Verfahren, als Mensch und in seinem persönlichen Schicksal hat Trakl freilich nichts mit Rilke zu schaffen. Doch im Erlöschen des Ich, im Niemandsein ist eine Verwandtschaft erkennbar. Rilke

bewahrt den Innenraum des Todes mit unsäglicher Mühsal, um noch Dichter sein zu können inmitten einer entzauberten Welt. Trakl wohnt im Totenreich und ist Dichter, ob er will oder nicht, geprägt vom Siegel himmlischer und fürchterlicher Notwendigkeit.

Ich habe bis jetzt nur Trakls Einbildungskraft und das heißt zugleich den Grundzug seiner Welt herausgearbeitet. Von dem, was man Probleme nennt, von Äußerungen über den Sinn des Lebens, von Gedanken oder Ideen ist kaum die Rede gewesen. Mit gutem Grund! Gerade ein so durchaus lyrischer Dichter wie Trakl dringt schwer zum Allgemeinen vor. Manche Gedichte verlieren sich sogar in ganz privaten Bereichen, wo nur die genaue Kenntnis von Einzelheiten der Lebensgeschichte ein explizites Verstehen ermöglichen würde — ähnlich wie bei Verlaine, Christian Günther oder François Villon. Zu allen Zeiten ist dies das Wunder ursprünglich-lyrischer Poesie, daß uns das „individuum", das sonst als „ineffabile" gilt, unmittelbar, auf musikalische Weise ansprechen vermag, noch ehe wir wissen, wovon es spricht. Bei vielen Versen Trakls müssen wir uns damit zufriedengeben. Sie tönen uns, nach seinem eigenen Wort, *von Wohllaut und sanftem Wahnsinn*. Ihr Inhalt aber bleibt uns dunkel. Andere, wie der *Spaziergang*, erlauben ein Zwiegespräch von Mensch zu Mensch, von Einsamkeit zu Einsamkeit. Und andere tasten nach einer für die Gemeinschaft eines ganzen Geschlechts, einer Zeit verbindlichen Deutung des Daseins und erheben prophetischen Anspruch. Auf diese müssen wir noch eingehen, und zwar, indem wir sie behutsam aus den Elementen von Trakls lyrischer Phantasie entwickeln. So kehren wir denn abermals zu dem Gedicht *Der Spaziergang* zurück:

Die beiden ersten Teile irisieren zwischen Grauen und Entzücken, Seligkeit und Angst. Im dritten Teil, nachdem sich eine letzte Bangnis noch verloren hat, kehrt Frieden ein, der Frieden, der höher ist als alle Vernunft:

Ein altes Wiegenlied macht dich sehr bang.
Am Wegrand fromm ein Weib ihr Kindlein stillt.
Traumwandelnd hörst du, wie ihr Bronnen quillt.
Aus Apfelzweigen fällt ein Weiheklang.

Und Brot und Wein sind süß von harten Mühn.
Nach Früchten tastet silbern deine Hand.
Die tote Rahel geht durchs Ackerland.
Mit friedlicher Gebärde winkt das Grün.

Gesegnet auch blüht armer Mägde Schoß,
Die träumend dort am alten Brunnen stehn.
Einsame froh auf stillen Pfaden gehn
Mit Gottes Kreaturen sündelos.

Der *Bronnen* der Brüste der stillenden Frau *quillt*. *Fromm* heißt dies mütterliche Geschäft. Und aus derselben Zone stammt der *Weiheklang aus Apfelzweigen*, die biblische Gestalt der *Rahel*, die Trakl in die Landschaft träumt, und insbesondere *Brot und Wein*. Möglich, daß hier einmal Hölderlin mit seiner überirdischen Elegie herüberwinkt, die Christi Abendmahl in traurig-prächtiger Nacht heraufbeschwört. Wie dem auch sei – Trakl feiert in ungezählten Versen Brot und Wein als sakramentale Speise, die noch in aller Fäulnis und Erstarrung unserer Herzen ein gottgesegnetes, reines Leben verbürgt. Sein schlichtestes Gedicht geht aus in einen Preis der Frucht der Erde und des von der Rebe gespendeten Tranks:

Ein Winterabend

Wenn der Schnee ans Fenster fällt,
Lang die Abendglocke läutet,
Vielen ist der Tisch bereitet
Und das Haus ist wohlbestellt.

Mancher auf der Wanderschaft
Kommt ans Tor auf dunklen Pfaden.
Golden blüht der Baum der Gnaden
Aus der Erde kühlem Saft.

Wanderer tritt still herein;
Schmerz versteinerte die Schwelle.
Da erglänzt in reiner Helle
Auf dem Tische Brot und Wein.

Das Steinerne der Schwelle, diese Wirklichkeit versteinernden Gefühls von Schmerz und Schuld und Elend, geleitet hier zu den von reinem Licht verklärten Gaben Gottes. Außer Hölderlin steht Stifter nahe, die Novelle *Kalkstein*, wo in dürftiger Wohnung auch die Speisen so unsäglich keusch, fast unberührbar-himmlisch glänzen. Im *Spaziergang* heißt es: *Brot und Wein sind süß vom harten Mühn*. Die lange schwere Arbeit und Geduld des Landmanns ist als Wohlgeschmack in Brot und Wein geborgen. Dann tastet eine Hand nach Früchten, zweifelnd, ob es ihr vergönnt sei, an der Ernte teilzunehmen. Und weiter: Rahel, arme Mägde, alter Brunnen, stille Pfade. Nichts beirrt den tiefen Frieden. Der letzte Vers bestätigt noch das Unwahrscheinliche:

Mit Gottes Kreaturen sündelos.

Zufällig fehlt das Wort, das diese Sphäre sonst bezeichnet: „geistlich". Es gibt ein *Geistliches Lied*, das von Anfang bis Ende im Sündelosen verweilt, und eine *Geistliche Dämmerung*, die freilich nicht eindeutig klingt. Doch hin und

wieder leuchten im Opal nur selige Farben auf und gewähren Stunden vollkommenen Glücks.

Viel häufiger geschieht es aber, daß nur die dunklen und unheimlichen Farbenspiele sichtbar werden. Dann ist der Dichter genötigt, eine schwere Erschütterung auszuhalten. Die Gestalt, die im *Spaziergang manchmal leicht und wunderbar* zu schweben scheint, rafft sich zusammen. Die sonst so leise Stimme gewinnt, nun da sie gleichsam gegen stumme Verzweiflung kämpft, sonoren Klang und ruft ihre Klage und ihren Fluch in eine finstere Welt hinaus. Und dennoch hält die Sprache nicht stand. Die Sätze gehen unvollendet unter. Trakl gerät ins Stammeln und faßt sich wieder und taumelt abermals zurück – ein düsteres Schauspiel! Ein solches Gedicht ist *Vorhölle*. Den Titel, der die moderne Stadt meint, könnte Strindberg unter Berufung auf Swedenborg erfunden haben. Doch Trakl stützt sich nicht auf eine Theosophie; er bleibt allein und ohne jeden geschichtlichen Beistand dem Anblick ausgesetzt, für den es nur das Wort „Vorhölle" gibt.

An herbstlichen Mauern, es suchen Schatten dort
Am Hügel das tönende Gold
Weidende Abendwolken
In der Ruh verdorrter Platanen.
Dunklere Tränen odmet diese Zeit.
Verdammnis, da des Träumers Herz
Überfließt von purpurner Abendröte,
Der Schwermut der rauchenden Stadt;
Dem Schreitenden nachweht goldene Kühle,
Dem Fremdling, vom Friedhof,
Als folgte im Schatten ein zarter Leichnam.

Leise läutet der steinerne Bau;
Der Garten der Waisen, das dunkle Spital,
Ein rotes Schiff am Kanal.
Träumend steigen und sinken im Dunkel
Verwesende Menschen
Und aus schwärzlichen Toren
Treten Engel mit kalten Stirnen hervor;
Bläue, die Todesklagen der Mütter.
Es rollt durch ihr langes Haar,
Ein feuriges Rad, der runde Tag
Der Erde Qual ohne Ende.

In kühlen Zimmern ohne Sinn
Modert Gerät, mit knöchernen Händen
Tastet im Blau nach Märchen

Unheilige Kindheit,
Benagt die fette Ratte Tür und Truh,
Ein Herz
Erstarrt in schneeiger Stille.
Nachhallen die purpurnen Flüche
Des Hungers in faulendem Dunkel,
Die schwarzen Schwerter der Lüge,
Als schlüge zusammen ein ehernes Tor.

Was sich noch fassen läßt, sei erläutert. Schatten zehren das tönende Gol das Gold des Abendhimmels, auf, wie im *Spaziergang* das goldene Sonnenbil im Krötentümpel versinkt. Der Glanz erlischt, die Nacht bricht ein. *Des Trä mers Herz*, das Herz des Dichters, fließt über von *purpurner Abendröte*, von d *Schwermut der rauchenden Stadt.* Beleuchteter Rauch, der aus Schloten au steigt, Blut, aus Wunden der Seele verströmt, Schwermut, Röte — das i eins. *Das dunkle Spital* verkündet Siechtum. Die Engel mit den kalten Stirne sind bleich, ohnmächtig in einer verfluchten Umgebung, und wissen um ihr Ohnmacht. Dann die untergehende Sonne, ein Feuerwirbel wie bei van Gog und an Ixions Rad gemahnend, ewig kreisende Verzweiflung. Einkehr i *Zimmer ohne Sinn*, Bewußtsein des Verlusts der Kindheitsunschuld, die Ratt das fette Tier, das in der verwesenden Welt gedeiht; zuletzt das zusammen schlagende Tor, das jede Sicht ins Freie sperrt — es ist unfaßlich, daß ein Dich ter, der dies ausspricht, auch nur eine Stunde weiterzuleben vermag.

Aus beidem aber, aus dem Wissen um Gottes Frieden in Brot und Wein un aus den Anmutungen der Hölle, bildet sich bei Trakl in vagen Konturen d Idee des Abfalls, der immer wieder und heute ungeheurer denn je erneuert Verderbnis des ersten Menschenbildes und der paradiesischen Schöpfung. Si festigt sich nie zu etwas, das man 'Weltanschauung' nennen könnte. Um de Anschluß an irgendeine Lehre kümmerte Trakl sich nicht. Er bekannte sic zwar zu dem christlichen Glauben. Die Heilsbotschaft half ihm aber nich weiter. Hin und wieder geistert ein Gedanke an Erlösung und an Auferstehun durch seine Gedichte, so im *Abendländischen Lied*, das nach einem Versuch der heiligen Urzeit und dem Mittelalter in einer Folge von Bildern nachzu träumen, nach einer lyrischen Vision der europäischen Geschichte also, m den Versen schließt:

O, die bittere Stunde des Untergangs,
Da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen Wassern beschaun.
Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden:
Ein Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen
Und der süße Gesang der Auferstandenen.

Die Stunde des Untergangs ist nach Trakls dumpfer Überzeugung die unsre. Wir sind es, die ein steinernes Antlitz in schwarzen Wassern beschauen, wir, zurückgeworfen auf uns selbst, versunken in unsern seelischen Tod und ausgeschlossen von der Gnade, die ältere Zeiten überflutet. Die Liebenden aber feiern Auferstehung und sind ein Geschlecht, vereinigt wie die Menschen der Frühe. Da bricht ein Strahl von evangelischem Licht in die Finsternis, ein Licht, das auch schon im *Spaziergang* schimmert, nämlich in dem Vers:

Und Liebende in Faltern neu erglühn

In Faltern: das griechische Wort ψυχή bedeutet Schmetterling und Seele. Falter sind auf Gräbern Symbole von Verwandlung und Auferstehung.

Doch Trakl hält diesen Glauben nicht fest. Er schöpft aus ihm keinen dauernden Trost. Christus wandelt segnend durch die Landschaft; aber dann entschwindet er in faulig schwelenden Dünsten. Das letzte Wort, die Hymne auf die Schlacht von Grodek, ist erhaben, aber völlig hoffnungslos.

Weiter wage ich mich nicht. Viele Fragen bleiben offen. Ich habe nicht gesagt, was Elis und was Helian bedeutet. Ganze Reihen von Motiven wurden nicht einmal erwähnt. Manche dürften sich nach dieser Einführung von selbst erklären. Viele bleiben unverständlich. Zurückhaltung ist aber besser als vorschnelles Meinen und willkürliche Spekulation. Früher oder später wird es sicher möglich sein, noch weiter in das Dunkel vorzudringen. Indes, es wäre falsch zu glauben, daß hinter dieser Grenze erst das wichtige Geheimnis liege und daß man das Wesentliche verfehle, wenn man dieses nicht erfasse. Die Grenze nämlich verläuft ja dort, wo eine überhaupt nicht mitteilbare Einsamkeit beginnt. Und eine überhaupt nicht mitteilbare Einsamkeit ist Wahnsinn. Da sind wir genötigt, vielleicht sogar verpflichtet, Halt zu machen und umzukehren in den Raum, in dem die menschliche Gemeinschaft wohnt.

Doch haben wir uns nicht schon allzu weit von diesem Raum entfernt? Das heißt, die Frage nach dem Sinn und Rang von Trakls Schaffen stellen. Wir sehen den Dichter in seiner Zeit. Er ist der Einzige unter den Großen, der frei bleibt von aller 'Literatur', der keine Wahl hat, auch anders zu schaffen oder der Dichtung sich zu entziehen, ein Dichter in jedem Atemzug, außerstande, sich je im Ton zu verfehlen und leere Verse zu schreiben, in seinen lyrischen Klang versponnen, darin gefangen und verzaubert in einer Weise, die schon uns, die wir noch beinah Zeitgenossen sind, legendenhaft anmutet. Weil dem so ist, bleibt Trakl dem Verdacht entrückt, dem sonst die Dichter in unseren Tagen ausgesetzt sind. Er hat sich nie, der Kunst zulieb, in den elfenbeinernen Turm geflüchtet, nie eine esoterische Schönheit ängstlich gegen die Zeit behauptet. Und ebensowenig hat er sich je, der Zeit zuliebe, gemein gemacht. Das Unerhörte an ihm ist dies, daß eine Welt, in der das Dichterische zum Er-

sticken verdammt zu sein scheint, mit aller Verworfenheit und Schmach, mit Spuren verscherzter Seligkeit und Schwaden der Verwesung in dem Wohllaut seiner Verse aufgeht, sowohl in den erhabenen Schauern seiner hymnischen Poesie wie in den wunderbaren Reim- und Strophenspielen der kleinen Gedichte, die so selbstverständlich und beglückend seit Brentano keinem deutschen Dichter gelungen sind. Heute neigt man dazu, besonders das Zeitgemäße hervorzuheben und Trakl zu verehren, weil er sich schutzlos allen Ängsten preisgab, im fahlen Nichts seine Stimme erhob und blutend, ein *Sebastian im Traum*, sein Schicksal mit den Worten zu umschreiben berechtigt war:

Unter Dornenbogen
O mein Bruder klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht.

Auch wenn dies aber vorübergeht und wenn die Menschen sich wieder zum Glück und zur Heiterkeit zu bekennen wagen, wird Trakl zu ihnen noch immer als einer der größten deutschen Lyriker sprechen, als Schöpfer des *Verklärten Herbstes*, des *Winterabends*, der *Seele des Lebens* und vieler anderer kleiner Gedichtbilde, die kein Kunstverstand ergründet, in denen das offenbare Geheimnis des Dichterischen unantastbar währt.

Der Karfunkelstein

von

Theodore Ziolkowski (Yale University)

Es scheint auf den ersten Blick nicht verwunderlich, daß zwei der witzigsten Parodien der eutschen Romantik um den Karfunkelstein als umfassendes Symbol der ganzen Bewegung krei-n. *Der Karfunkel oder Klingklingel-Almanach: Ein Taschenbuch für vollendete Romantiker und ngehende Mystiker*, das Jens Baggesen im Jahre 1810 unter Mitarbeit von J. H. Voß und anderen erausgab, ist eines dieser beiden merkwürdigen Dokumente der Gegen-Romantik. Es handelt ch um den fingierten Bericht eines gewissen Danwallers, der angeblich den Karfunkel besitzt, n *Stein der Weisen (der Liederweisen nehmlich), das Arcanum der Sonette, mit einem Wort: das nze Geheimnis der einzig möglichen und einzig wirklichen ächtpoetischen Poesie* (S. IV). Mittels eser mystischen und poetischen Geheimkraft gelingt es Danwaller, eine Sonettenfabrik und esellschaft zu gründen, wo durchschnittlich siebenhundert Sonette wöchentlich, unter einem ufwand von höchstens drei Arbeitsstunden pro Tag, hergestellt werden können. Die Arbeits-ethode ist die denkbar logischste: die Endreime werden nämlich nach Belieben gewählt und hin-eschrieben; dann werden die vierzehn Zeilen so rasch und willkürlich wie möglich ausgefüllt. Der lmanach enthält Beispiele aus den drei Stadien der Karfunkelgeschichte (nämlich aus der ge-alischen, romantischen und mystischen Periode); davon weisen noch zwei weitere Sonette das-lbe Reimschema auf wie das folgende *An Romantica:*

Es flossen Blitz' aus jedem Edelsteine;
Mondstrahlen träufelten aus allem Golde;
Es weinte Liebesfunken jede Holde;
Rings dampften alle Berge Glut vom Weine;

Die Fluten alle loderten — nicht eine
Der Flammen, die da stehn in Lichtes Solde,
Vom Glanz der Sterne bis zum Schein der Dolde,
Blieb übrig — jede Blüthe ward die deine.

Geathmet all' in einem einz'gen Kusse,
Sich selbst in neuer Strahlung zu gebähren,
Verschlang sie dein jungfräulich keusches Dunkel.

So that dein Schoos, durchbohrt vom Himmel, Buße;
Und die Empfängniß selig zu bewähren,
Gebahrst du den schwarzleuchtenden Karfunkel. (S. 68)

ir hören weiter von der *Karfunkelglätte* (S. 72) und *Karfunkelhärte* (S. 73) der Sonette, die durch is *vollkommene Durchbrechen der karfunkelirenden Gnade* (S. 109) von den Mitgliedern der *kar-nkelnden Gesellschaft* (S. 110) aus ihrer *stillen Sehnsucht zum Karfunkel-Steine* (S. 124) mit *kar-nkelirender Geschicklichkeit und Fertigkeit* (S. 114) produziert werden. Die Sonettenreihe endet it einem *Allgemeinen Hymnus an den Karfunkel, oder Klingklingel-Kyrie-Eleison* (S. 145), und m Schluß werden noch zwei romantisch-mystische Romane in Sonettenform angeboten: *iszapf und Frostblume, oder der in einen Phönix verwandelte Karfunkel* (S. 148 ff.) und *Frosch und röte, oder der in einen Urkarfunkel verwandelte Phönix* (S. 175 ff.). Es bedarf kaum eines Kom-entars, um zu demonstrieren, daß fast jedes Wort dieses sprudelnden Almanachs eine Anspielung f bekannte romantische Ideale und Sprachformen darstellt, wobei das zentrale Symbol durch-is der Karfunkelstein bleibt.

Obwohl es im zweiten Fall bei weitem nicht so üppig von Karfunkeln wimmelt, so ist doch *K* *Karfunkelweihe: Romantisches Trauerspiel von Till Ballistarius* (Pseudonym für J. L. Casp 1818 erschienen) eine ebenso konsequent durchgeführte Parodie der romantischen Gedank Dieses Stück beschreibt nämlich einen Kampf, den die Romantiker, von ihrer Hure-Göttin *centia Poetica* aufgewiegelt, gegen die Klassik unternehmen. Vor der Schlacht wird Hänschen, angehende Dichter, in die Höhle des Orakels geleitet, wo ihm aus dem Fäßchen der Inspirati zu trinken geboten wird: *Schöpfen Sie siebenmal mit diesem gehöhlten Karfunkelstein* (S. 61). Ba träumt Hänschen nur von Blüthen und Karfunkeln (S. 67), und in einem durch die *Licen Poetica* inspirierten Gedicht, das er vorliest, heißt es:

So erblüht noch mir aus dem Dunkel
Einst ein leuchtender Karfunkel! (S. 78)

Es ist nicht nötig, aus diesen beiden reizenden Parodien mehr zu zitieren, denn es ist sicherli schon klar geworden, daß die Gegner der Romantik den Karfunkelstein freudig aufgriffen ein allgemein anerkanntes Sinnbild für die ganze romantische Bewegung. Wie aber später ersich lich werden soll, war es gerade dieser parodistische Gebrauch, der den Stein erst recht zum Sy bol dieser Bewegung machte, denn in der romantischen Dichtung selbst ist sein Vorkomm wenn nicht gerade selten, so doch keineswegs in dem Maße auffallend, wie hier impliziert wi Um zur eigentlichen Blütezeit, oder besser gesagt, zur 'Funkelzeit' des Karfunkels zu gelang müssen wir ins Mittelalter zurückgehen; und seine Ursprünge lassen sich schon lange vorher au weisen. Zwischen dem ersten Erfunkeln und dem allmählichen Verfunkeln des berühmten Stei können wir eine Geschichte aufdecken, die mehr als zweitausend Jahre dauert. Es wird un wohlgemerkt, im folgenden nicht so sehr auf die Fülle der Beispiele ankommen, als auf die wic tigsten Anhaltspunkte für Entstehung, Entwicklung und Verfall der Legende vom Karfunkelste in Wissenschaft und Dichtung.

I

Unsere Untersuchung beginnt mit dem 31. Absatz von Theophrasts Traktat *Περὶ τῶν λίθ* (um 315 v. Chr.), dem ersten erhaltenen Steinbuch. Nicht chronologische Willkür, sondern wic tige innere Gründe bestimmen diesen Ausgangspunkt, denn erst hier können wir mit Sicherh sagen, daß wir es mit dem Stein zu tun haben, der später in der gesamten abendländischen Liter tur verschiedentlich *carbunculus*, *escarboucle*, *Karfunkel*, *carbuncle*, usw. genannt wird. Bei The phrast heißt der betreffende Stein griechisch *ἄνθραξ*, aber die lateinischen Lapidarien, wie z. das des Plinius, beziehen sich auf die etymologische Bedeutung des Namens, um die Identität d griechischen *ἄνθραξ* und des lateinischen *carbunculus* festzustellen. Zwar könnte man einwende daß schon der Brustschild Aarons (2. Mose 28: 17—20) einen Karfunkel enthält, aber dieser E wand erweist sich als völlig nichtig und irreführend. Zunächst ist es nicht einmal sicher, ob d betreffende Stein (der erste in der zweiten Reihe) mit dem Karfunkel wirklich gleichzusetzen i die genaue Übersetzung der hebräischen Steinnamen bleibt immer noch fraglich[1], und das Wo wird in den verschiedenen Übersetzungen als *carbunculus*, *Rubin*, *Malachit*, *Jacinth* usw. wied gegeben. In der Bibel werden übrigens keine Eigenschaften erwähnt, die eine Gleichsetzung rech fertigen (wie etwa die endogene Leuchtkraft); und die spätere jüdische Tradition weiß sogar, d alle zwölf Steine des Brustschildes leuchteten[2]. Noch wichtiger, eine solche Nachlässigkeit i nicht einmalig: es gibt ja in der gesamten hebräischen Tradition keine eigenständige Steinkund Die frühesten jüdischen Lapidarien, die erst aus dem 13. Jahrhundert stammen, beruhen völl

[1] Georg Beer, *Exodus*, Tübingen 1939, S. 141 (*Handbuch zum Alten Testament*, hrsg. von Ot Eissfeldt, I/3) zum Brustschilde Aarons: „Trotz der Ausführlichkeit der Angaben bleibt ma ches fraglich, so auch die genaue Übersetzung der Steinnamen".

[2] Micha Josef bin Gorion (= Berdyezewski), *Die Sagen der Juden*, Bd. II: *Die Zwölf Stämm* Frankfurt a/M. 1919, S. 9.

uf fremden Quellen: den lateinischen und arabischen Steinbüchern, die wiederum auf griechische exte zurückgehen[3]. Die allegorische Auslegung der zwölf Steine im Brustschild des Hohenriesters (sowie der übrigen Steine, die in der Bibel verzeichnet sind) blieb den christlichen Exeeten vorbehalten, und die hebräischen Autoritäten, die dort manchmal zitiert werden, sind nachweislich fingiert[4]. Es wäre also völlig verfehlt, die Ursprünge der Karfunkelsage weiter zurück uchen zu wollen als bei Theophrast.

Wir haben es bei Theophrast mit einem wissenschaftlichen Text zu tun[5], der wahrscheinlich nen Teil eines größeren mineralogischen Werkes ausmachte. Die Einteilung der Steine in ännliche und weibliche, sowie ihr Ursprung aus den vier Elementen, entspricht völlig den issenschaftlichen Prinzipien des Lehrers Theophrasts, Aristoteles. Der nüchterne Bericht ißt in erster Linie auf persönlicher Beobachtung der beschriebenen Phänomene. (Bloß an n oder zwei Stellen hat sich ein magischer Zug hineingeschmuggelt, und in der Besprechung es Karfunkels gibt es nichts Derartiges.) Theophrast erläutert zuerst die etymologische edeutung der Bezeichnung *ἄνθραξ* (die anscheinend in Aristoteles' *Meteorologica* IV, 9, zum sten Mal gebraucht wird, um einen Stein zu bezeichnen). Dieses Wort war im Griechischen ohl ein Gattungsname, der verschiedene rote Edelsteine umfaßte: besonders den Rubin, den ten Spinell, und den roten Granatstein. Aus mineralogischen Gründen ist es aber ziemlich cher, daß Theophrast damit den Granat meinte[6]. Er erwähnt dann die Härte und Unverbrennbarkeit des Steines, preist seine Farbe und seinen großen Wert. Er berichtet weiter, aus welchen egenden (d.h. eigentlich, aus welchen Exporthäfen!) die Steine bezogen werden, und erzählt, aß sie zum Anfertigen von Siegeln gerne benutzt werden. Schließlich — und das ist es, worauf s hier ankommt — bestätigt er, daß der Stein, wenn er im Licht der Sonne betrachtet wird, ie eine glühende Kohle glänzt, woher der Name *ἄνθραξ: Ἄλλο δέ τι γένος ἐστὶ λίθων ὥσπερ ἐναντίων πεφυκός, ἄκαυστον ὅλως, ἄνθραξ καλούμενος, ἐξ οὗ καὶ τὰ σφραγίδια γλύφουσιν, ανθρὸν μὲν τῷ χρώματι, πρὸς δὲ τὸν ἥλιον τιθέμενον ἄνθρακος καιομένου ποιεῖ χρόαν. τιμιώτατον ὡς εἰπεῖν. μικρὸν γαρ σφόδρα τετταράκοντα χρυσῶν. ἄγεται δὲ οὗτος ἐκ Καρχηδόνος καὶ Μασσαλίας*[7]. Wir finden hier also keine Eigenschaften, die sich nicht rational erklären lassen; denn das Leuchten nes Steines im Sonnenlicht ist als durchaus normal zu bezeichnen. Wohl aber bietet gerade diese telle den Anlaß zu einer mystischen Auffassung, sobald die Eigenschaft des Leuchtens als endoen angesehen wird.

Das nächste erhaltene Steinbuch, im 37. Buch der *Naturalis historia* des älteren Plinius (23—79), t trotz mancher Behauptung, die heute als abergläubisch bezeichnet werden müßte, im großen anzen ein wissenschaftliches — oder mindestens populär-wissenschaftliches — Dokument. (Zwar issen wir aus Andeutungen im Text, daß sich zur gleichen Zeit im Osten eine magische Tradion bildet, worauf wir noch zurückkommen müssen; aber es gilt hier, den immer noch vorwiegend issenschaftlichen Charakter von Plinius' Steinbuch festzustellen, weil gerade dieses Werk auf ie westliche mittelalterliche Tradition einen unermeßlich großen Einfluß ausübte.) Plinius be-

[3] Siehe Moritz Steinschneider, *Lapidarien: ein culturgeschichtlicher Versuch* in *Semitic Studies in Memory of Alexander Kohut*, hrsg. von George A. Kohut, Berlin 1897, S. 42—72; Julian Ruska, *Griechische Planetendarstellungen in arabischen Steinbüchern*, Heidelberg 1919, S. 37 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften: Phil.-Hist. Klasse, 1919, H. 3).

[4] Steinschneider, aaO., S. 44.

[5] Der wissenschaftliche Charakter von Theophrasts Arbeit wird von der Forschung betont: Joan Evans, *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance, particularly in England*, Oxford 1922, S. 15—18; siehe auch *Das Steinbuch des Aristoteles*, hrsg. und übersetzt von Julius Ruska, Heidelberg 1912, S. 4—5.

[6] Siehe die heute maßgebende Arbeit: Earle R. Caley u. John F. C. Richards, *Theophrastus on Stones: Introduction, Greek Text, English Translation, and Commentary*, Columbus, Ohio 1956, S. 89—91.

[7] Ebda., S. 21.

ruft sich nicht nur auf Theophrast, sondern auch auf viele andere, jetzt fast gänzlich unbekannte Autoren, wobei er wiederholt Gelegenheit findet, die Leichtgläubigkeit der Griechen und Magier zu rügen: *occasio est vanitatis Graecorum detegendae* (XXXVII, 11)[8]; *Magorum vanitas ebrietati eas resistere promittit* (XXXVII, 40); *mirum est quo procedat Graeca credulitas!* (VIII, 34), sowohl wie viele ähnliche Stellen, die seinen (nicht immer erfüllten) Wunsch bezeugen, sich von den Übertreibungen der Magier 'wissenschaftlich' zu distanzieren. Plinius zählt dann zwölf verschiedene *genera* des Karfunkels auf, die in männliche und weibliche eingeteilt werden (nach Aristoteles): *masculi appellantur acriores et feminæ languidius refulgentes* (XXXVII, 25). Er gibt eine etymologische Erklärung des Namens und betont die feine Qualität des Steines: *principatum habent carbunculi a similitudine ignium appellati, cum ipsi non sentiant ignes, a quibusdam ob hoc acausta appellati.* Von den besten Arten heißt es weiter: *innato fulgore radiantes* (Mayhoff emendiert das Wort zu *pinnato*), aber diese Eigenschaft, die jeder Juwelier an seinen Steinen lobt, bedeutet nicht, daß die Steine endogen leuchten, wie aus einer anderen Stelle deutlich hervorgeht: *contra radios solis scintillare.* Es heißt einfach, daß sie, wie schon bei Theophrast, im Lichte der Sonne glänzen, wofür Plinius aus eigener Erfahrung wohl bürgen konnte. Am Ende des Kapitels zitiert er skeptisch verschiedene Berichte darüber, daß die Steine aus eigener Kraft leuchten: *etiamnum in Carchedoniis maribus stellam intus ardere, feminas fulgorem universum fundere extra se.* Das glaubt er aber nicht, sondern erklärt die Sache rationalistisch. Es gibt so viele Methoden, heißt es, wodurch der Anschein des Leuchtens erweckt werden kann, unter anderem auch das Einweichen mit Essig: *Tanta est in iis occasio artis, subditis per quae tralucere cogantur. aiunt hebetiores, in aceto maceratos XIIII diebus, nitescere totidem mensibus durante fulgore* (XXXVII, 26). Plinius erwähnt schließlich Indien als den Fundort der Steine (wie schon vor ihm Strabo), aber das bedeutet natürlich noch nicht, daß der Stein mit dem „mystischen Osten" in Zusammenhang gebracht wird; hier ist es bloß eine geographische Tatsache, „wie denn auch heute die schönsten Rubine in Birma und in der Tartarei gefunden werden"[9]. Sei es noch einmal gesagt: Plinius führt die westlich-wissenschaftliche Tradition Theophrasts weiter, aber aus seinen Angaben ersieht man sofort, daß sich im Osten eine andere Tradition entwickelt, gegen welche Plinius protestiert. Wir wollen unsere Aufmerksamkeit jetzt dem Osten zuwenden.

Obwohl schon Plinius von der Existenz einer magischen Steinkunde im Osten wußte, stammen hier die frühesten erhaltenen Dokumente aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. Diese magische Steinkunde entwickelte sich aus der wissenschaftlichen Tradition, aber dazu kamen wichtige Einflüsse aus der östlichen *μαγεία*, aus den hermetischen und gnostischen Künsten und aus anderen esoterischen Quellen. Die berühmtesten Zeugnisse dieses neuen Zweigs sind einmal die merkwürdigen *Kyraniden* (angeblich das Werk des Hermes Trismegistos), ein litteromantischer Traktat mit 24 Kapiteln, deren jedes je eine Pflanze, einen Vogel, einen Stein, und einen Fisch in Zusammenhang bringt; zum andern das *Steinbuch des Damigeron*, das als erstes ein völlig ausgebildetes astrologisches System enthält[10] und das die Steinkunde des europäischen Mittelalters sehr stark beeinflußt hat. In diesen beiden Texten, worauf in einer anderen Beziehung noch Bezug genommen werden soll, fehlte der *carbunculus* oder *ἄνθραξ*. Aber in dem sogenannten *Nautischen Lapidarium* aus derselben Periode, als dessen Verfasser ein gewisser Astrampsychus sich nennt, erfährt man, daß der Karfunkel gegen Ertrinken feit: *Ἄνθραξ καὶ χαλκηδόνιος ἀπὸ παιδίον φορούμενος ναναγήσαντας ὑποβρυχίους οὐκ ἐᾷ γενέσθαι*[11]. Das ist meines Wissens der erste belegte Fall, wo dem Karfunkel unzweifelhaft eine magisch-apotropäische Wirkung zugeschrieben wird. In dem *Steinbuch von Sokrates und Dionysios* werden zwar noch andere magische Kräfte erwähnt, die der

[8] C. Plini *Secundi Naturalis Historiae Libri XXXVII*, hrsg. von Karl Mayhoff, Leipzig 1897, 5 Bde.

[9] Hugo Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, Bd. III, Leipzig 1884, S. 235.

[10] Ruska, *Planetendarstellungen*, aaO., S. 12.

[11] Fernand de Mély, *Les Lapidaires de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris 1898, Tome II, 1: „Les Lapidaires Grecs", S. 191.

tein (*χαλκηδόνιος, ἄνθραξ, λυχνίτης*) besitzt, wenn die Figur der Athene darauf eingegraben t: der Stein hat dann die Kraft, Feinde abzuwehren und seinen Besitzer beliebt und beredsam n machen.

Schon die Tatsache, daß der Karfunkel in vielen der frühen magischen Texte nicht erwähnt ird, scheint darauf hinzuweisen, daß gerade dieser Stein ursprünglich der westlichen Tradition gehört und verhältnismäßig spät in die Reihe der östlichen magischen Steine aufgenommen ird. Denn wir wissen aus den arabischen Steinbüchern, daß viele orientalisch-magische Steine it den westlich-wissenschaftlichen nicht verwandt sind: sie stammen aus ganz anderen Quellen d haben eine völlig verschiedene Geschichte[12]. Diese beiden Gruppen bleiben dann auch ge-nnt, denn, wenn in den späteren mittelalterlichen Lapidarien die beiden Traditionen zusammen-ünden, dann werden regelmäßig zuerst die bekannten Steine aus der wissenschaftlichen Tradi-on aufgezählt — mit oder ohne nachträglich hinzugefügte magische Kräfte — und dann erst die elen Steine ausgesprochen östlichen Ursprungs. Der Karfunkel ist jedenfalls nicht einer der liebteren Steine in der frühen magischen Steinkunde.

Kaum aber taucht der Karfunkel, wenn auch nur zögernd, in den magischen Lapidarien auf, s die christliche Kirche ihren langwährenden Kampf gegen diese, wie gegen alle Magie, unter-mmt. Eusebius (gestorben um 340) bestreitet in seiner Schrift *De laudibus Constantini* die ma-schen Kräfte der Steine überhaupt, indem er behauptet, daß sie weder das Böse abwenden noch erbende heilen können; Konstantin habe über diejenigen, die in diesem kindlichen Wahn be-rren, gespottet (*γελῶν τοὺς ταῦτα διὰ νηπιότατα φρενῶν ἐπτοημένους*)[13]. Die Kirche hatte aber gen die allegorische Auslegung der Steine nichts einzuwenden, und so finden wir um dieselbe it die ersten christlichen Lapidarien, die in bezug auf die Eigenschaften der Steine hauptsäch-h auf der populär-wissenschaftlichen Tradition beruhen, die aber auf Grund der Bibel den einen allegorische Bedeutungen zuschreiben.

Um 394 erscheint die Schrift *Περὶ τῶν δώδεκα λίθων* von Epiphanius[14], Bischof in Salamis, der r Diodorus, Bischof von Tyrus, erstens die Eigenschaften der zwölf Steine am Brustschilde arons erklärt, dann jeden Stein allegorisch auslegt, um sie schließlich mit den zwölf Stämmen raels in Zusammenhang zu bringen. Erst hier ist das Licht des Karfunkels unzweifelhaft endo-n geworden: der Karfunkel leuchtet so hell, daß er sogar durch eine Decke hindurchscheint, shalb es dem Träger unmöglich wird, den Stein zu verbergen; und es ist besser, den Stein bei acht als am Tage zu suchen: *Ἕτεροι δέ φασι τὸν λίθον τοῦτον οὕτως εὑρίσκεσθαι, οὐκ ἐν ἡμέρᾳ πτοπτευόμενον, ἀλλὰ κατὰ τὴν νύκτα πόρρωθεν δίκην λαμπάδος, ἢ ἄνθρακος σπινθηρίζοντος, ὡς μακρόθεν φαίνοντος, κἀκ τούτου ἐπιγιγνώσκοντες οἱ τοῦτον ἀνερευνῶντες ῥαδίως εὑρίσκουσιν αὐτόν*[15]. Diese geheimnisvolle Eigenschaft des eigenkräftigen Leuchtens, die jetzt lmählich zum wichtigsten Kennzeichen des Karfunkels wird, scheint nun tatsächlich eine tionale Begründung gehabt zu haben. Schon Plinius erzählte ja von dem Einweichen des eins in Essig, um den Anschein von Leuchten zu produzieren. Und nach einem griechischen chimistischen Traktat aus der Zeit von Epiphanius haben die Priester gewisse Steine (und be-

Ruska, *Das Steinbuch des Aristoteles*, S. 9—23; Es ist übrigens sehr oft schwierig, festzustellen, auf welche ursprünglich griechische Bezeichnung die arabische Übersetzung eines betreffenden Steinnamens zurückgeht, denn die Formen unterscheiden sich oft sehr radikal voneinander. De Mély, aaO., Bd. III/1, S. V—XXIV. Manchmal bekommen sogar diese ursprünglich grie-chischen Steine in den arabischen Übersetzungen neue Eigenschaften und eine neue Legende wegen des Verlusts der Identifikation mit dem griechischen Stein.

Migne, *Patrologia Graeca*, Bd. XX, Sp. 1337.

Die Textgeschichte dieser Schrift ist kompliziert. Vom griechischen Original bestehen nur noch zwei kurze Auszüge; aus dem 5. Jahrhundert haben wir eine etwas längere lateinische Über-setzung, die aber fragmentarisch ist (Migne, *Pat. Graeca*, Bd. XLIII, Sp. 322—366). Den Ge-samttext, auf den ich später zurückkommen werde, kennen wir nur in der georgischen Fassung einer armenischen Übersetzung aus dem 10. Jahrhundert. Siehe Robert P. Blake, *Epiphanius De Gemmis: The Old Georgian Version and the Fragments of the Armenian Version*, London 1934.

De Mély, aaO., S. 195.

sonders der *ἄνθραξ* mag sich dazu geeignet haben) mit den phosphoreszierenden Organen verschiedener Seetiere behandelt, um die Tempelbesucher mit leuchtenden Steinen zu mystifizieren: *ἐπὶ δὲ νυκτοφανοῦς τε καὶ θαλασσοβαροῦς ὀνομαζομένου λυχνίτου, ζώων χολαὶ θαλασσίων ἰχθυωδῶν ἢ κητωδῶν, διὰ τὸ τούτων νυκτοφανές, καὶ μᾶλλον γλαυκότερον, ὡς δηλοῦσιν ἔντερα καὶ λεπίδες αὐτῶν νυκτὸς ἀποστίλβοντα καὶ ὀστᾶ*[16]. Dieses Leuchten hat einige Stunden, sogar einige Tage gedauert und konnte natürlich zu jeder Zeit beliebig aufgefrischt werden. Dieser interessante Brauch zeugt nun einerseits von einer zynischen Haltung der Priester dem Publikum gegenüber und von einer nichts weniger als magischen Auffassung der Steine. Andererseits beweist er aber auch, daß die Betrogenen (unter denen sich auch Epiphanius hätte befinden können) ohne an magische Kräfte zu glauben, aus eigener Erfahrung die Leuchtkraft des Karfunkels hätten bestätigen können. So ist Epiphanius' Bericht über die Beschaffenheit des Karfunkels viel leicht als naiv aufzufassen, aber nicht als Ausdruck eines magischen Glaubens. Die Leuchtkraft des Karfunkels gehört von jetzt an zu seinen natürlichen Eigenschaften.

Der zweite Hauptteil von Epiphanius' Schrift ist der allegorischen Auslegung der beschriebenen Steine gewidmet; obwohl sich der Bischof hier auf Apokryphisches, auf den *Physiologus* und auf das Buch *De Antichristo* des Hippolytus beruft, bleibt seine Hauptquelle die Bibel. Seine Auslegungen fußen nicht auf irgend einer schon vorhandenen Tradition, denn man sieht auf Schritt und Tritt, wie Epiphanius geistreich und mit Originalität die verschiedensten — und manchmal sogar weithergeholten — Bibelstellen auf jeden betreffenden Stein bezieht. So hören wir vom Karfunkel, daß er die erste Stelle in der zweiten Reihe des Brustschildes einnimmt und daß der Name des Stammes Judah darauf eingegraben ist[17]. (Im letzten Hauptteil, der uns weiter nicht beschäftigen soll, untersucht der Bischof ausführlich die Reihenfolge der Stämme Israels.) *Dieser Stein glüht wie eine glühende Kohle, denn aus diesem Stamm leuchtete Er hervor, Den Jesaja uns durch den Heiligen Geist offenbart*[18]. Der Stein ist in Farbe blutähnlich, weil die Menschheit durch das Blut des Gottessohns erlöst wurde, und kohlenähnlich, weil Jesus am Jüngsten Tag über die Toten und die Lebenden richten soll. Der Stein erinnert auch an die glühende Kohle, die die Lippen des Propheten Jesaja berührend reinigte (Jesaja 6: 6, 7). So wandert der Verfasser fort, die Bibel nach Kohlen und der Farbe Rot ausschöpfend. Man bemerkt sehr leicht, daß die Interpretation rein christlichen Ursprungs ist und mit außerchristlichen Quellen so gut wie nichts zu tun hat.

So haben wir denn drei Betrachtungsweisen: die wissenschaftliche, die die Eigenschaften des Karfunkels nüchtern und rationalistisch festzustellen versuchte; die magische, die besonders an gewisse übernatürlich-apotropäische Wirkungen glaubte und die durch die östliche *μαγεία* darin befördert wurde; und die christlich-allegorische, die in bezug auf die Eigenschaften der Steine mehr oder weniger auf der antik-wissenschaftlichen Überlieferung beruhte, die aber in ihrer Auslegung der allegorischen Bedeutung selbständig erfunden oder interpretiert hat, indem sie bloß gelegentlich die apokryph-hebräischen Quellen zu Hilfe rief.

Das letzte Lapidarium der klassisch-wissenschaftlichen Tradition ist im XVI. Buch der *Etymologiae* des Isidor von Sevilla (gestorben 636) enthalten. Isidor beruft sich hauptsächlich auf Theophrast und Plinius, aber auch gewisse östlich-magische Einflüsse läßt er gelten, solange sie weder der kirchlichen noch der wissenschaftlichen Auffassung allzusehr widersprechen. So finden wir hier, daß das östliche Wissen um die endogene Leuchtkraft des Karfunkels in die wissenschaftliche Tradition des Westens einmündet. Bei Isidor erfahren wir nichts Neues; seine Be-

[16] M. Berthelot, *Collection des anciens Alchimistes Grecs*, Paris 1888, Texte Grec, S. 351. Dieses Verfahren ist übrigens nach den modernen zoologischen Kenntnissen durchaus möglich; nur wird in bezug auf die Photophoren bei Fischen der Ausdruck *bioluminezierend* anstatt des altmodischen *phosphoreszierend* bevorzugt.

[17] Nach der neuesten Forschung soll es der Stamm Nephtali gewesen sein. Siehe Jean Marques-Rivière, *Amulettes, Talismans et Pantacles dans les Traditions Orientales et Occidentales*, Paris 1950, S. 25.

[18] Ich zitiere nach der englischen Übersetzung des georgischen Textes bei Blake, aaO., S. 129; hier heißt der Stein übrigens Jacinth.

chreibung erinnert sehr stark an Plinius. Aber sein Lapidarium ist aus zwei Gründen besonders richtig. Erstens war es eine der wichtigsten Quellen für spätere Lapidarien und repräsentiert die enntnisse, die die klassische Antike in bezug auf den Karfunkel an das abendländische Mittelter weiterreichte. Und zweitens sind die Worte, mit denen er das Leuchten des Steines bei Nacht eschreibt, geradezu symptomatisch für die allegorische Auslegung des Steines in den nächsten ahrhunderten: *Omnium ardentium gemmarum principatum carbunculus habet, carbunculus autem ictus, quod sit ignitus, ut carbo, cujus fulgor nec nocte vincitur. Lucet enim in tenebris, adeo ut ammas ad oculos vibret. Genera ejus XII, sed praestantiores, qui videntur fulgere, et velut ignem fundere. Carbunculus autem Graece ἄνθραξ dicitur. Gignitur in Libya apud Troglodytas*[19]. Schon ei Epiphanius wurde der Karfunkel allegorisch als Christus ausgelegt. Isidor bringt keine allerischen Deutungen, aber seine Worte erinnern so stark an das Johanneswort *lux in tenebris ucet*, daß der Boden für die symbolische Auslegung hier bereit gelegt wird. Dieses Motiv erbt ch dann bis auf die *Apokalypse* Heinrichs von Hessler fort, wo es heißt:

Kalkulus ist ein karbunkel,
Der alle steine tunkel
Mit sime schine machet;
Und wen der stein swachet
Alle steine mit sime schine,
Daz keime entoc bi im zu sine
Von der craft die sin togent treit,
Durch die schult wart zu im geleit
Der liechttragende Jhesus Crist,
Der ein liecht aller der werlde ist[20].

Vom siebten bis zum elften Jahrhundert herrscht im Westen großes Schweigen über die verhiedenen Steine und ihre Eigenschaften; erst kurz nach 1000 beginnt das neu erwachende Inresse für Steinkunde sich wieder allgemein zu offenbaren. Gerade diese Periode bezeugte aber a Osten die Entwicklung der arabischen Steinkunde, die in zwei Wellen später auf die europäische Tradition einwirken sollte: zuerst indirekt durch die Legenden und Kenntnisse, die von en Kreuzfahrern zurückgebracht wurden; dann durch die allmähliche Verbreitung der arabihen Wissenschaft über Spanien im 13. Jahrhundert. Die arabische Steinkunde fußte, wie schon wähnt, in wissenschaftlicher Hinsicht auf der griechischen Tradition. Der Beitrag der Araber om 8. Jahrhundert an war die Rechtfertigung der magischen Eigenschaften der Steine durch e Astrologie. Nun ist es sehr schwierig, die Einwirkung dieser orientalischen Steinkunde auf die ntwicklung eines einzelnen Steines genau zu bestimmen, so leicht es sein mag, im allgemeinen on einem östlichen Einfluß zu sprechen. Denn sehr oft sind die Namen der arabischen Steine anz anders und lassen sich nicht mit dem einen oder dem anderen Stein westlichen Ursprungs lentifizieren. Wir werden trotzdem Gelegenheit haben, zu sehen, wie sich dieser arabische Einfluß gerade auf den Karfunkel auswirkte.

Vorläufig ist das aber nicht der Fall. Das Wiedererwachen des Interesses an Steinen im Westen eht den Kreuzzügen um ein Jahrhundert voraus, und diese neue Steinkunde bleibt immer noch ei der westlichen Tradition, obwohl jetzt die beiden Zweige *wissenschaftlich* und *magisch* nicht ehr streng zu unterscheiden sind. Das älteste erhaltene Steinbuch in einer abendländischen Naonalsprache stammt aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts aus England und verzeichnet urz und bündig die zwölf Steine des Himmlischen Jerusalems. Die Angaben über die Eigenschafn stammen von Isidor und Plinius, und über den Karfunkel weiß es nichts zu berichten außer inem Vermögen, wie eine brennende Kohle zu glühen: [T]*welfta is carbunculus haten, se is*

[19] Migne, *Patrologia Latina*, Bd. LXXXII, Sp. 578.
[20] Hrsg. von Karl Helm, Berlin 1907, S. 53 (DTMA 8).

byrnende glede ge-lic[21]. Das kleine Werk ist bloß ein Verzeichnis und bringt keine Allegorisierung; aber dem Zwecke nach steht sie in der christlich-allegorischen Tradition von Epiphanius und Gregor dem Großen, der vor 600 in seinen *Homiliae in Evangelia* (II/xxxiv) nach der üblichen figuralen Denkart des Mittelalters die *novem ordines angelorum* mit neun Steinen gleichgesetzt hatte[22]. Das Wissen um die Steine war also im Westen nicht gänzlich ausgestorben, aber es lebte wirklich erst in dem berühmten *Liber de gemmis* auf, das Marbodus, Bischof zu Rennes, zwischen 1067 und 1081 in lateinischen Hexametern abgefaßt hat. Weil dieses Werk neben der wissenschaftlichen Tradition auch die östlich-magischen Quellen sehr stark in Anspruch nimmt und keine Spur von christlicher Allegorese zeigt, neigt man heute zu der Annahme, daß der junge Marbod es bloß als eine rhetorische Übung geschrieben hat und daß er später die (übrigens nicht ganz sichere) Autorschaft abzulehnen versucht. Wie dem auch sein mag, das einflußreiche Werk wurde bald in sieben Sprachen übersetzt, wovon noch über hundert Handschriften erhalten sind[23]. Die Rahmenfiktion, die auf Damigeron als Gewährsmann hinweist, kennzeichnet das Buch und seine sämtlichen Übersetzungen:

Evax rex Arabum legitur scripsisse Neroni
Qui post Augustum regnavit in urbe secundus,
Quot species lapidum, quae nomina, quive colores,
Quae sint his regio, vel quanta potentia cuique...

In seiner Aufzählung von sechzig Steinen, denen viele magische Eigenschaften zugeschrieben werden, schöpft Marbodus deutlich aus den östlich-gnostischen Quellen. Da aber, wie schon bemerkt wurde, gerade der Karfunkel in dieser östlichen Tradition fehlt, fußt Marbodus in diesem Fall (Nr. 23 seiner Aufzählung) auf der westlichen Überlieferung: die Beschreibung des Karfunkels ist eine fast wörtliche Wiedergabe des Prosatextes Isidors. Das *Liber de gemmis* bietet uns also wieder überhaupt nichts Neues, aber wegen seiner Bedeutung als Quelle für das ganze westeuropäische Mittelalter sei der Text über den Karfunkelstein zitiert:

Ardentes gemmas superat, carbunculus omnes,
Nam velut ignitus radios jacit undique carbo,
Nominis unde sui causam traxisse videtur.
Sed græca lingua lapis idem dicitur anthrax.
Hujus nec tenebræ possunt exstinguere lucem,
Quin flammas vibrans, oculis micet aspicientum.
Nascitur in Lybia Tragoditarum regione,
Et species ejus ter ternæ, tresque feruntur[24].

Unter den verschiedenen Übersetzungen des Marbodschen Werkes ist diejenige, die Philippe de Thaon, Autor des bekannten *Bestiare*, vor 1135 gemacht hat, bei weitem die wichtigste. (Diese oft freie Versübertragung, und nicht das lateinische Original, war übrigens die Grundlage für das populäre altfranzösische Prosalapidarium des 14. Jahrhunderts.) Der Abschnitt über den Karfunkel ist eine Abkürzung des Originals, aber das Wesentliche ist darin enthalten:

Scherbuncles gette de sei rais
Plus ardant piere n'i a mais:
De sa clarté la noit resplent,
Mais le jur n'en fera neient.
Naist en la tere as Trogodites;
Duze maneres sunt descrites[25].

[21] Joan Evans u. Mary S. Sergeantson, *English Medieval Lapidaries*, London 1933, S. 14.
[22] Migne, *Pat. Lat.*, Bd. LXXVI, Sp. 1250.
[23] Evans, *Magical Jewels*, aaO., S. 33–35.
[24] Migne, *Pat. Lat.*, Bd. CLXXI, Sp. 1754.
[25] Paul Studer u. Joan Evans, *Anglo-Norman Lapidaries*, Paris 1924, S. 49.

Somit kommen wir zur reichsten Periode der Karfunkelgeschichte. Nach Marbod wird das Lapidarium zu einer der beliebtesten Arten der didaktischen Dichtung, und dort haben die Dichter des hohen Mittelalters, die ja beständig auf das Neue, das Unerhörte, das Geheimnisvolle erpicht waren, einen wahren Überfluß von Materialien gefunden. Vom Anfang des 12. Jahrhunderts an spielen die verschiedensten magischen Steine, und unter ihnen natürlich auch der Karfunkel, in den nationalen Dichtungen immer häufiger eine Rolle. Wie man erwarten würde (d.h., in einer Dichtung, die Christen mit Heiden zusammenbringt), erwähnt die *Chanson de Roland* (um 1100) niermal den Karfunkel; dort lernen die Christen den Stein als Besitz der Heiden kennen. Einmal schmückt er z.B. die Ausrüstung des Sarazenen Chernouble: *L'helme li fraint u li carbuncle luisent*[26]. Später heißt es, daß der Karfunkel am Mast die Schiffe der heidnischen Flotte bei Nacht beleuchtet:

En sum ces maz e en ces haltes vernes
Asez i ad carbuncles e laternes,
Là sus amunt pargetent tel luiserne
Que par la noit la mer en est plus bele[27].

Es ist kennzeichnend, daß in diesen frühen Belegen, bevor der Westen die magische Steinkunde völlig assimiliert hatte, der Stein immer noch als den östlichen Sarazenen zugehörig empfunden wird. Das Fremde, das Heidnische, haftet noch allzu sehr an dem leuchtenden Stein, als daß es einem christlichen Abendländer ziemte, ihn zu besitzen oder gar zu tragen. Diese scheue Zurückhaltung dauert aber nicht lange, denn im *Ruolandes Liet* (um 1170), der mhd. Umarbeitung des französischen Epos durch den Pfaffen Konrad, gehört der Karfunkel auch den Christen. Da heißt es von dem Schwert des Sarazenen Genelun, das Naimes von Bayern erbeutet und Karl dem Großen schenkt[28]:

uonem houbte do schein
ein edel karuunchel.
des tages was er tunchel.
er luchte alle die nacht.
sam der sunne umbe mittin tach[29].

In einer anderen Stelle träumt Karl:

uon des chuniges gestûle
schin di guten karfunchel.
da was michel wunder[30].

In *Ruolandes Liet* begegnen wir übrigens einer Eigenschaft des Steines, die in der bisherigen Überlieferung fehlte: der Karfunkel am Helm eines sterbenden Helden erlischt. Vom ersten Kampf bei Runzeval heißt es:

Si erslugen manigen christen man.
ouch was iz ir pan.
si riefen selbe nach dem tode.
die ir charfunckel scone.
uerluren gar ir schim[31].

[26] *La Chanson de Roland*, hrsg. von Theodor Müller, Göttingen 1878, V. 1326.
[27] Ebda., V. 2632–2635.
[28] Dasselbe Motiv finden wir nach 500 Jahren wieder in dem heraldischen Handbuch *Aspilogia* von Henricus Spielmann, London 1654, wo es heißt (S. 117): *Reperitur carbunculus in scuto Caroli magni in hist. Ducum Lothoringiae quem an.* [Lücke] *a Saraceno subtraxisset carbunculum Rex Navarrae, nam inde prima videtur ejusdam gestatio.*
[29] *Ruolandes Liet*, hrsg. von Wilhelm Grimm, Göttingen 1838, S. 58.
[30] Ebda., S. 238.
[31] Ebda., S. 196.

Hier ahnen wir einen mystischen Zusammenhang zwischen dem Leben des Menschen und dem Licht des Steines, zwischen vita und lux, der wahrscheinlich auf die christliche Allegorisierung und den Karfunkel als Christussymbol zurückgeht; aber die Zeugnisse sind zu spärlich, um diese Vermutungen zu erhärten.

Von diesem Augenblick an ist der Karfunkel in der deutschen Dichtung des Mittelalters in immer steigendem Maße überall anzutreffen als der leuchtende Stein par excellence, und es hätte keinen Sinn, die fast unzähligen Stellen auch nur zu zitieren, wo der Stein bloß mit der Eigenschaft der Leuchtkraft auftritt. Viel ergiebiger sind zwei Nebenfragen, die jetzt auftauchen: nämlich das Verhältnis des Karfunkels einerseits zur Legende vom Einhorn und andererseits zur Sage vom Priester Johannes.

II

Im *Alexanderlied* des Pfaffen Lamprecht. das um die Mitte des 12. Jahrhunderts aus dem Französischen übertragen wurde, liest man von den reichen Geschenken, die die Königin Candacis dem heimkehrenden König Alexander spendet:

die kuninginne rîche
sante mir ouh ein tier,
daz was edele unde hêr,
daz den carbunkel treget
und daz sih vor di magit leget.
Monosceros ist iz genant.
der ist luzzil in diz lant[32].

Wir stehen hier vor einem neuen Zweig der Karfunkelgeschichte: einem Zweig, der anscheinend nur in Deutschland vorkommt (denn der lateinische Alexander, die *Historia de preliis*, enthält außer der bloßen Nennung des *rhinocerotas* überhaupt keine Spur von diesem Motiv), und worüber die Forschung bisher wenig festgestellt hat. Es ist einfach, die wenigen, aber immerhin auffallenden Belege für diese Legende in der mhd. Literatur zu verzeichnen, aber es erweist sich als viel schwieriger, ihre Ursprünge aufzudecken. Die Legende vom den Karfunkel tragenden Einhorn tritt uns hier völlig entwickelt entgegen, und nach knapp zwei Jahrhunderten versinkt sie fast genau so plötzlich und spurlos. Sogar das umfassende und ausführliche Kompendium des 17. Jahrhunderts, Thomas Bartholinus' *De unicornu observationes novae*[33], in welchem das ganze dem Verfasser zugängliche Wissen der Antike, des Mittelalters und der Renaissance systematisch summiert wird, weiß nichts von einem Karfunkel oder von irgend einem anderen Stein unter dem Horn des Wundertieres. Da wir aber der Legende in den verschiedensten mhd. Quellen über eine Zeitspanne von zweihundert Jahren immer wieder begegnen, wollen wir die Lücke bei Bartholinus, der sich ja weniger mit deutschen Quellen befaßt hat, ausfüllen. Gerade die Verbreitung der Legende — im deutschen Bereich mindestens — deutet an, daß sie mehr darstellen muß als bloß das Produkt eines erfinderischen Kopfes des 12. Jahrhunderts; wir müssen ihre Wurzeln weiter zurück suchen. Zuerst wollen wir aber die anderen mittelalterlichen Quellen genauer ins Auge fassen.

Eine schwierige Stelle finden wir fast gleichzeitig mit dem *Alexanderlied* im VII. Buch der *Subtilitatum Diversarum Naturarum Creaturarum* der Benediktinerin Hildegard von Bingen (1098—1178), wo die Mystikerin vom Einhorn schreibt. Die Stelle ist deshalb rätselhaft, weil die Verfasserin nicht von einem Stein, sondern von einem Metall spricht (*aes*, auch zu *os* emendiert). Dieses Werk gehört nicht der dichterischen, sondern der wissenschaftlichen Tradition an, und es ist natürlich möglich, daß die Autorin über eine Quelle verfügte, die wir heute nicht mehr besitzen. Es ist auch nicht ausgeschlossen, daß gerade diese problematische Stelle, wie übrigens das ganze

[32] Lamprechts *Alexander*, hrsg. von Karl Kinzel, Halle 1884, V. 5578—5584.
[33] Secunda editiones Auctiores et emendatiores editae a Filio Casparo Bartholina, Amstelaedam 1678.

. Buch (das Lapidarium)[34], sich als eine apokryphe Einfügung des 13. Jahrhunderts herausstel-
ı wird, in welchem Falle diese Erwähnung von der vorhergehenden dichterischen Tradition
tte beeinflußt werden können, und nicht umgekehrt. Wie dem auch sei, der betreffende Passus
utet: *Sub cornu autem suo æs habet quod velut virum perspicuum est, ita quod homo in illo faciem
am velut in speculo considerare potest, sed tamen non valde pretiosum est*[35].

Das bekannteste Beispiel steht im IX. Buch des *Parzival*, wo Wolfram die verschiedenen Mittel
fzählt, die zur Linderung der Schmerzen von Anfortas' Wunde versuchsweise angewendet
rden. Nachdem er einige magische Arzneien, die keinen Erfolg hatten, enumeriert hat, fährt
evrizent in seiner Rede fort:

ein tier heizt monicirus:
daz erkennet der megede reine sô grôz,
daz ez slæfet ûf der megede schôz.
wir gewunnen stieres herzen
über des küneges smerzen.
wir nâmen den karfunkelstein
ûf des selben tieres hirnbein,
der dâ wehset under sinem horne.
wir bestrichen die wunden vorne
und besouften den stein drinne gar[36].

ese Stelle scheint hauptsächlich auf dem *Alexanderlied* zu beruhen, obwohl von der Heilkraft
s Steines dort nicht die Rede war.

Nach wieder fünfzig Jahren finden wir im *Wartburgkrieg* einen vierten Beleg, der zweifellos
f den Karfunkel anspielt, obwohl der Stein nicht mit Namen genannt wird. Im V. Abschnitt,
r sogenannten *Todtenfeier des Landgrafen von Thüringen und des Grafen von Henneberg*, die ver-
ıtlich um 1250 entstanden ist, beschreibt Klingsor (?) das Kleid, das die *Erbarmikeit* in seinem
aum getragen hat:

Wie nu ir mantel wære aldâ?
von Klisteriôn ein phesiân anz vünfte blâ,
dar ûz nâch viures vünkelînen brante

Vil manec guot stein, der da inne liget,
die treit ein tier, daz doch sîn last gar ringe wiget,
in Klansiôn, als ez diu schrift mir nante,

Monocêrus [treit den] ûf sîme houbete under eime horne;
darinne stuonden sünnelîn,
daz durch die ganzen mûre brach ir liehter schîn[37].

ese Erwähnung steht noch deutlich in der Tradition von *Parzival* und dem *Alexanderlied*. Ein
f den ersten Blick befremdender Passus kommt schließlich im deutschen *Lucidarius* vor, wo der
in in einer Beschreibung des Einhorns zwar als Vergleich verwendet wird, aber in keinen un-
ttelbaren Zusammenhang mit dem Tier gebracht wird. Es kann wohl sein, daß diese Verbin-
ng dadurch zu erklären ist, daß der Verfasser die Vorlage nur undeutlich in Erinnerung hatte
d, obwohl er um die Zusammengehörigkeit von Stein und Tier wußte, nicht mehr imstande war,

Evans, *Magical Jewels*, aaO., S. 89.
Migne, *Pat. Lat.*, Bd. CXCVII, Sp. 1318. Das Metall ist hier also nicht einmal kostbar, wie der
Karfunkel; aber schon Plinius bezeugt, daß der carbunculus zum Herstellen von Spiegeln gerne
benutzt wird: *e quibus et specula fieri* (XXXVII, 25).
Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, hrsg. von Albert Leitzmann, 4. verb. Auflage, Tübingen
1955, 482, 24–483, 3.
Der Wartburgkrieg, hrsg. von Karl Simrock, Stuttgart u. Augsburg 1858, S. 175, Nr. 142.

das Wie und Wo genau zu erklären; oder er kann einfach falsch gelesen haben. Jedenfalls wirkt d gemeinsame Erklärung zu auffallend, um nicht auf der jetzt in Deutschland allgemein bekannt Legende zu beruhen: *indem selben lande ist ein tier heizet Monocerroz, daz ist geschaffen nach ein rosse, daz houbet nach eime hirze, die fůze nach eime helfentiere, der zagil als eime swine. daz [ha nuwen ein horn; daz ist wol vier elen lanc, unde ist schône als ein karfunkelstein, unde snidet ime d horn als ein scharsach*[38].

Zwischen 1150 und 1250 finden wir also fünf mehr oder weniger deutliche Hinweise auf d Karfunkel, der unter dem Horne des Einhorns wachsen soll — eine auffallende Paarung des i Mittelalter hoch bewunderten Tieres mit dem am meisten geschätzten Stein. Um aber die U sprünge der Legende zu erhellen, müssen wir weit zurückgreifen und im Nebel der Spätantil tasten. In den magischen Kyraniden des 2./3. Jahrhunderts kommt, wie gesagt, der Karfunk (*ἄνθραξ*) nicht vor; aber zweimal erscheint das Einhorn oder, wie es allgemein im Griechisch heißt, das Nashorn[39]. An beiden Stellen wird erzählt, daß das Tier unter seinem Horne oder a dessen Spitze einen (unbenannten) Stein trägt: '*Ρινόκερως, λίθος ὅς ἐστιν ἀπὸ τοῦ ἄκρου τῆς ῥιν τοῦ ῥινοκέρωτος. ἔστι δὲ κερατοειδής. Τούτου ὁ εὑρισκόμενος ἔνδον τῆς ῥινὸς ἢ τοῦ κέρατος λίθ* [*καὶ*] *φορούμενος δαίμονας ἀποδιώκει*[40]. Schon hier steht also das Einhorn/Nashorn im Zusam menhang mit einem nicht näher spezifizierten Stein, welchem sogar die theurgische Eigenscha des Geisterabschreckens zugeschrieben wird. Vorläufig lebt diese Sage ruhig weiter im Osten, un weder Isidor noch Marbod wissen etwas davon.

Aber im Fernen Osten bestand seit ältesten Zeiten der Glaube, daß der gelbe Drache auf seine Kopf eine kostbare birnenförmige Perle trägt, die übernatürliche Eigenschaften sowie Heilkräf besitzt[41]. (Das sieht man in vielen alten Abbildungen der chinesischen Drachen.) Diese Sage h sich nun im Westen in dem *dracontites* niedergeschlagen. Plinius berichtet in seinem Werk v dem seltsamen Stein, wobei er sich auf einen älteren Gewährsmann beruft: *Draconitis sive dr contias e cerebro fit draconum, sed nisi viventibus absciso capite non gemmescit invidia animalis mori sentientis.* [*Igitur dormientibus amputant.*] *Sotacus, qui visam eam gemmam sibi apud regem scripsi bigis vehi quaerentes tradit et viso dracone spargere somni medicamenta atque ita sopiti praecidere. es candore tralucido, nec postea poliri aut artem admittere* (XXXVII: 57). In den magischen Stein büchern fehlt der *dracontites*, abgesehen von einem kurzen Fragment in der Epitome des sogenann ten *Orphischen Lapidariums*, wo es heißt, daß der Stein gegen Blindheit kräftig ist[42]. Daß dies Stein aber den früheren Zeiten gut bekannt war, geht unter anderem auch aus dem Leben d pythagoräischen Thaumaurgs Apollonius von Tyanus hervor, das Philostrat im 3. Jahrhunde verfaßte. Dort heißt es nämlich, daß der berühmte Stein in Gyges' Ring aus dem Kopf ein Drachen stammte[43]. Dies östliche Wissen um die magischen Eigenschaften des *dracontites* ge aber wie viel hellenistisches Gut verloren, denn bei Isidor finden wir nichts mehr als eine Wiede holung von Plinius' Worten: *Dracontites ex cerebro draconis eruitur, quæ nisiv iventi abscisa fuer non ingemmescit; unde et eam magi dormientibus draconibus amputant. Audaces enim viri explora draconum specus, et spargunt ibi gramina medicata ad incitandum draconum soporem, atque i somno sopitis capita desecant et gemmas detrahunt. Sunt autem candore translucido. Usu earu*

[38] *Lucidarius*, hrsg. von Felix Heidlauf, Berlin 1915, S. 13 (DTMA 27).

[39] Die ersten Kapitel des besten und ausführlichsten Werkes über die Einhornsage (Odell Shepar *Lore of the Unicorn*, Boston u. New York 1930) beweisen wiederholt, daß die ganze Antike no ziemlich willkürlich zwischen den Bezeichnungen Einhorn (μονοκέρως) und Nashorn (ῥιν κέρως) schwankte. Daß dies im Mittelalter immer noch der Fall war, bezeugt unter andere auch Nr. 97 der *Carmina Burana*, hrsg. von Joh. Andreas Schmeller, Stuttgart 1847, S. 17 wo in einem Verzeichnis *De nominibus ferarum* das Wort *Rhinoceros* als *Ainhurn* glossiert i

[40] De Mély, aaO., S. 36 u. 71.

[41] Vgl. in diesem Zusammenhang Ernest Ingersoll, *Dragons and Dragon Lore*, New York 1938, b Kap. 10: „The Dragon's Precious Pearl".

[42] De Mély, aaO., S. 169.

[43] Ebda., Bd. III/1, S. 27.

ientis reges præcipue gloriantur[44]. (Wir werden in einem anderen Zusammenhang auf die Nachht zurückkommen, daß die Könige des Ostens besonders diese Steine bevorzugen.)

Diese Sage scheint mit keiner besonderen Begeisterung aufgenommen worden zu sein, denn urbodus und die früheren Lapidarien des Mittelalters kennen keinen derartigen Stein. Erst das genannte *Alphabetische Lapidarium* des 12. Jahrhunderts, das sich auf Isidor und Damigeron ruft, führt wieder den Drachenstein an; aber jetzt ist schon eine vollkommene Gleichsetzung t dem Karfunkel zustande gekommen:

Draconitides ço est un nom
De pere qui vient de dragon;
Draconitides est nomee
Pur le dragon dunt est trovee;
Escharboucle ad nom en franceis,
Pur sa clartê l'aiment li rais.
Enchanteürs, par lur reisuns,
Issi enchantent les draguns,
Que il les funt ben endormir,
Puis lur vunt lur testes tolir.
Quant les testes lur unt trenchees
Dunc unt les peres desraisnees.
Pur sa clartê fait a preiser;
A plusurs reis la vendent cher[45].

e Beziehung zu Isidor fällt sofort ins Auge, aber hier ist auch ein neues Element im Spiel, denn zt zum ersten Mal heißt es, daß der Stein im Kopf des Drachen mit dem Karfunkel identisch . Mit anderen Worten: ein bekannter Stein, der gewissermaßen zu einem Begriffe geworden ist, rd an Stelle des bisher unbenannten Steines, der schon seit ältesten Zeiten im Kopfe des Drachen ust, gesetzt.

Wir dürfen jetzt unsere Vermutungen darüber äußern, wie der Karfunkel unter das Horn des nhorns gelangt ist. Auf der einen Seite wird zur Zeit der Kreuzzüge mit dem sonstigen Wissen s dem Osten auch die Kunde überliefert, daß das Nashorn/Einhorn, das hochgeehrte Tier des ttelalters, ursprünglich einen Stein unter seinem Horne barg. Analog dem Drachenstein lag es n wohl auf der Hand, daß dieser in den antiken Quellen unbenannte Stein kein anderer war als r schon berühmt gewordene Karfunkel. Waren doch beide im Bereich der Tiere und Steine bebte Symbole für die Christusgestalt[46]! Auf der anderen Seite ist es aber auch nicht ausgeschlosa, daß man den Karfunkel einfach vom Kopf des Drachen in den des Einhorns verlegte — von nem Wundertier zum anderen! — denn der *dracontites* verschwindet allmählich aus den Steinchern nach Isidor, während der Karfunkel mit wachsender Beharrlichkeit seinen Platz unter m Horn des Einhorns behauptet. Die Hauptbeispiele dafür haben wir schon zitiert. Der Ausang erfolgt dann um 1330, fast zwei Jahrhunderte nach seinem ersten Auftreten, in den *Mirabilia scripta* des Jordanes Catalani, wo er über *India Tertia* berichtet. (Es handelt sich um die Ostste von Afrika, weil ja im Mittelalter der Nil bekanntlich die Grenze zwischen Afrika und Asien dete.) Es sind da, behauptet Jordanes, Drachen, die den Karfunkel in ihrem Kopf tragen. Da aber zuweilen aus Freßgier zu schwer werden und nicht mehr fliegen können, fallen sie in nen gewissen Fluß, wo sie ertrinken. Die Einheimischen, die nicht so tapfer sind wie die wagIsigen Männer, die Plinius und Isidor beschreiben, warten erst siebzig Tage, ehe sie schließlich

Migne, *Pat. Lat.*, Bd. LXXXII, Sp. 579.
Studer u. Evans, aaO., S. 229.
Das haben wir in bezug auf den Karfunkel schon bei Epiphanius gesehen. Was das Einhorn betrifft, sind repräsentative Stellen zu finden bei: Friedrich Lauchert, *Geschichte des Physiologus*, Straßburg 1889, und bei Odell Shepard, aaO.

wagen, die Karfunkelsteine aus den Köpfen der Drachengerippe zu holen. Die Steine tragen s alsdann an den Hof des äthiopischen Kaisers, des Priesters Johannes[47]. Es folgt dann unmittelb eine Beschreibung des Einhorns, das in diesem Lande zu finden ist, und wieder, wie im Falle d *Lucidarius*, ist man geneigt, mehr als Zufall in diesem Zusammenhang zu erblicken. Jordan Catalani fußt aber als Epigone sowohl auf östlicher wie auf westlicher Überlieferung: östlich i vor allem der Drachenstein, der zu diesem Zeitpunkt aus der abendländischen Steinkunde sch verschwunden war. Wichtig hier ist besonders die Tatsache, daß die Karfunkel zum Priester J hannes gebracht werden, denn diese Feststellung führt uns in einen völlig neuen Motivkompl hinein.

III

Der berühmte Brief, auf dem die mittelalterliche Legende vom Priester Johannes und seine christlichen Reich im Osten in erster Linie beruht, wurde vermutlich vor 1177 von einem Kreu fahrer im Nahen Osten geschrieben[48]. Das lateinische Original ist angeblich ein Schreiben, das d Priester an den byzantinischen Kaiser Emanuel richtet, um dessen Fragen über die Weite, d Beschaffenheit und den Reichtum seiner Länder zu beantworten. Es sind besonders drei Stelle die in unserem Zusammenhang von Interesse sind. Die erste kommt im 22. Absatz vor, wo d Priester von dem Reichtum seines Gebiets im allgemeinen redet: *Inter paganos per quanda provinciam nostram transit fluvius, qui vocatur Ydonus. Fluvius iste de paradiso progrediens e pandit sinos suos per universam provinciam illam diversis meatibus, et ibi inveniuntur natural lapides, smaragdi, saphiri, carbunculi ... et plures preciosi lapides*[49]. Dieser Brief weiß nichts vo den Karfunkel hegenden Drachen des Jordanus Catalani; hier werden die Edelsteine einfach i Fluß Ydonus aufgefunden. Die Legende vom Priester Johannes ist nun in ähnlichem Maße wie d Alexandersage ein Sammelpunkt für fremdes exotisches Material; um den ursprünglichen L gendenkern vom Heiligen Thomas[50] haben sich die verschiedenartigsten Motive gesammelt, u so haben wir es auch hier mit einem Motiv zu tun, das bis zur Genesis zurückreicht. Dort heißt nämlich (1. Mose 2: 10—12), daß gewisse Edelsteine auf den Gründen der vier Flüsse des Par dieses liegen. Diese Bibelstelle kommentiert Ambrosius in seiner Schrift *De paradiso:* [*Phison habet etiam splendidum, inquit, carbunculum, in quo quidam animae nostrae vivit igniculus*[51]. U in dem alexandrinischen Text des Pseudo-Plutarch *Von den Flüssen* werden sämtliche Steine ve zeichnet, die in den verschiedenen Flüssen der damaligen Welt zu finden waren[52].

Der Fluß Ydonus muß aber eine besonders ergiebige Quelle gewesen sein, denn, wie später b richtet wird, wimmelte es geradezu von Karfunkelsteinen in den beiden Palästen des Landes. De zuerst erwähnten Palast hat Johannes selber bauen lassen, und im 57. Absatz beschreibt er d herrliche äußere Erscheinung des Gebäudes: *In extremitatibus vero super culmen palacii sunt du poma aurea, et in unoquoque sunt duo carbunculi, ut aurum splendeat in die et carbunculi luceant i nocte*[53]. Hier also dienen die Karfunkel der christlichen Gemeinde als Lichtspender, wie sie frühe (in der *Chanson de Roland*) nur den Sarazenen geleuchtet hatten[54]. Die Steine sind außen angebrach

[47] Ich habe das lateinische Original leider nicht vor Augen bekommen; ich beziehe mich in meine Wiedergabe auf die englische Übersetzung von Col. Henry Yule, London 1863, S. 41—42.

[48] Zur Legende vom Priester Johannes siehe besonders das immer noch maßgebende Werk vo Friedrich Zarncke, *Der Priester Johannes*, T. 1 u. 2, Leipzig 1876 (Abhandlungen der philolog hist. Klasse der Königl.-Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften VII, H. 8 u. VIII, H. 1); un Vlesvolod Slessarev, *Prester John: The Letter and the Legend*, University of Minnesota Pres 1959.

[49] Zarncke, aaO., Bd. I, S. 86.

[50] Slessarev, aaO., S. 54.

[51] Migne, *Pat. Lat.*, Bd. XIV, Sp. 281.

[52] De Mély, aaO., Bd. III/1, S. 29ff.

[53] Zarncke, aaO., Bd. I, S. 91.

[54] Die Steine als Lichtspender wie auch Edelsteinfassaden sind wieder ein altes Motiv, das scho beim Himmlischen Jerusalem vorkommt (Joh. Offenbarung, Kap. 21).

d erfüllen die Funktion eines Leuchtturmes für irregegangene Menschen. Aber im zweiten last, den des Priesters Vater Quasideus auf Befehl eines Engels hatte errichten lassen[55], dienen zur inneren Beleuchtung, deren Einrichtung sehr ausführlich beschrieben wird: *In unoquoque gulo est una* [*columpna*], *reliquiae infra ipsas locutae sunt. Longitudo unius cuiusque columpnae est cubitorum, grossitudo est, quantum duo homines suis ulnis circumcingere possunt, et unaquaeque suo cacumine habet unum carbunculum adeo magnum, ut est magna amphora, quibus illuminatur latium ut mundus illuminatur a sole.* [Interpolation: *Si quaeris,*] *Quare columpnae sint ut acus utae? Hac videlicet de causa, quia, si ita essent grossae superius ut inferius, pavimentum et totum latium non ita illuminaretur splendore carbunculorum. Tanta est namque claritas ibi, ut nichil tam niguum, tam subtile possit excogitari, si in pavimento esset, quin posset ab aliquo intueri. Nulla nestra nec aliquod foramen est ibi, ne claritas carbunculorum et aliorum lapidum claritate serenissimi eli et solis aliquo modo possit obnubilari*[56]. Daß dieser fingierte Brief sehr weite Verbreitung gefunden hat, beweisen sowohl die fünf mhd. Übersetzungen, die handschriftlich bewahrt sind, wie die Anspielungen darauf, die an den verschiedensten Stellen vorkommen.

Eine besonders interessante Bearbeitung findet sich einige Jahre später in dem Reisebericht, dessen Gewährsmann genannt wird: *Clericus quidam Elyseus nomine, in India natus et nutritus, ubi pater erat Samuel.* Dieser Bericht ist aus zwei Gründen beachtenswert. Erstens beschreibt er die Methode des Karfunkelsammelns, die schon seit Jahrhunderten im Osten bekannt war, die aber erst hier im Westen auf den Karfunkel übertragen wird: *Quomodo autem carbunculi reperiantur audiamus. Ibi est vallis quaedam, in qua carbunculi reperiantur. Nullus autem hominum accedere potest prae pavore griffonum* [Hs. *grifforum*] *et profunditate vallis. Et cum habere volunt lapides, incidunt pecora et accipiunt cadavera, et in nocte accedunt ad summitatem vallis et deiciunt ea in vallem, et sic imprimuntur lapides in cadavera, et acuti sunt. Veniunt autem grifones et assumunt cadavera et evolvunt ea. Eductis ergo cadaveribus perduntur carbunculi, et sic inveniuntur in campis*[57]. Die genaue Geschichte dieses Motivs läßt sich schwer bestimmen, aber eine ähnliche Episode wird einerseits in den Abenteuern Sindbads des Seemanns in *Tausendundeine Nacht* und andererseits schon bei Epiphanius[58] erzählt. Unser Verfasser wird die Geschichte wohl als östliches Erzählgut kennengelernt haben und nicht in dem Traktat des Bischofs, der um diese Zeit so gut wie unbekannt war.

Zweitens fällt der Bericht des Elyseus auf, weil der Kompilator aus undeutlichen Gründen die Einrichtung des Saals im zweiten Palast völlig verkehrt aufgefaßt hat. Im Original hieß es ja, daß die Säulen unten mächtig waren, aber oben schlank, damit sich das Licht der Karfunkel unbehindert im Saal verbreiten konnte. Hier finden wir aber nach einer sonst getreuen Übertragung zu unserer Verblüffung eine Einrichtung, die sehr an die moderne indirekte Beleuchtung erinnert: *Est autem in inferiore pavimento quaedam alia columpna, composita ex onichinis et facta ad modum vasis; inferior locus est subtilis, superior est grossus, et super ipsam columpnam carbunculus est positus, ex quo X milia hominum vident absque ullo lumine, qui comedunt ad mensam regis. Columpna illa, super qua positi sunt carbunculi, inferius est gracilis et superius grossa; nam si superius esset subtilis et inferius grossa, grossitudo illa inferior auferret splendorem superioris carbunculi, ut non claresceret*[59]. Solche Umkehrung und sorgfältige Rationalisierung der Vorlage ist fast beispielhaft für die Arbeitsmethode vieler mittelalterlicher Autoren!

Die übrigen mhd. Übersetzungen des Priesterbriefes geben im allgemeinen den Sinn der drei erörterten Stellen einwandfrei wieder, obwohl der Text gelegentlich frei bearbeitet oder erweitert

Die ganze Beschreibung des zweiten Palasts hat sich übrigens als eine Interpolation (B) herausgestellt, die aber bald nach der Vollendung des lateinischen Originals dem Text hinzugefügt wurde. Siehe Zarncke, aaO., Bd. I, S. 57ff.

Ebda., S. 95.

Ebda., Bd. II, S. 125.

Zwar erst in der lateinischen Übersetzung des 5. Jahrhunderts; Migne, *Pat. Graeca*, Bd. XLIII, Sp. 338—339.

Zarncke, aaO., S. 126.

wird. Aufschlußreicher für unsere Zwecke ist die Rede des Feirefiz im *Jüngeren Titurel* (um 1270), wo der Bruder Parzivals über den Priester Johannes berichtet. Die zwei diesbezüglichen Stellen lassen die Quellen deutlich erkennen:

.... zwô schîben sint von gold in liehter varwe.
.....
Die schîben breit, darinne — *zwên houbetgrôz karfunkel,*
Die liuhtent nâch gewinne: — *überal den palast lant si ninder tunkel*
bî der naht .....

Die irmensiul gespitzet — *von erd ûf sint gelîche;*
ûf ieglîcher sitzet — *ein karfunkel gar von liehte rîche,*
in der grôz alsam diu sûl ist unden,
daz si dem esterîche — *gebent lieht, ân irrekeit gebunden.*

Hie mit sô sint gebende — *überal die karfunkel*
daz lieht von hôhe swebende: — *in dem sal ist niender stat sô tunkel,*
man fünd ein hâr, daz jungem bart entrîset.
swar dise wunne ist sehende, — *der waent zehant, er sî geparadiset*[60].

Diese Strophen, die nichts weiter sind als eine freie Bearbeitung des Priesterbriefes, kommen nicht unerwartet in einem Abschnitt, wo ausdrücklich vom Priester Johannes die Rede ist. Früher im Buch steht aber eine Stelle, die uns mehr beschäftigt: die Beschreibung des Graltempels[61]. Hier spüren wir deutlich den Einfluß der zwei Paläste des Priesters Johannes, die dem Verfasser bei der Konzeption vor Augen schwebten. Es ist nicht zu bezweifeln, daß der lateinische Brief (oder eine der mhd. Übersetzungen) mindestens für das Karfunkelmotiv maßgebend wirkte. Zuerst wird das innere Gewölbe dargestellt:

Über al daz gewelwe obene — *mit saphire was geblæwet,*
der heilikeit zu lobene — *mit keim anderm stein niht under strewet*
wan luter lieht gestirnet mit karvunkel,
di sam die sunne luchten, — *iz wer diu nacht lieht, trûbe oder tunkel.*

Daz gewelwe sus wart bedecket — *mit saphir slecht genennet,*
karfunkel drin gestecket. — *zu glicher maz den sternen clar bekennet*

gab ir schin den liehten glast albrehende.
iz was gar wunnebere, — *swer iz sunder herzeleit was sehende*[62].

Etwas weiter unten (Str. 430—431) kommt der Verfasser auf den Hauptturm zu reden:

Ein turn al enmitten — *stûnt in disen allen.*
von golde uz mangen smitten — *was ditz riche werk an gevallen,*
und manic tusent clar, lieht, luter steine.
ir zweier wite unde hôhe — *und alle ir zirde lac an disem eine.*

Der knopf ein liecht karfunkel — *was groz und liecht zelobene,*
swen diu nacht wær tunkel, — *daz man gesehe beide niden und obene,*
ob in dem walde di templeise sich verspæten,
daz si von dem glaste — *wisunge zu richen herbergen haeten.*

[60] Ebda., Bd. I, S. 158, S. 165—166.
[61] Siehe Friedrich Zarncke, *Der Graltempel: Vorstudie zu einer Ausgabe des jüngeren Titurels*, Abh. d. philolog.-hist. Kl. d. Königl.-Sächs. Gesellsch. d. Wiss. VII, H. 5, S. 371—553.
[62] Albrecht von Scharfenberg, *Jüngerer Titurel*, hrsg. von Werner Wolf, Bd. I, Berlin 1955, St. 374 u. 374a (DTMA 45).

rübrigt sich zu sagen, daß der Karfunkel in solchen ausgesprochen religiösen Zusammenngen symbolischen Wert besitzt, wie das beim Einhorn der Fall war. Hier ist der Stein nicht ristussymbol, sondern ein allgemeines Sinnbild für lux, das heilige Licht der göttlichen Einbung, die den irrenden Menschen auf rechte Wege, *zu richen herbergen*, lockt. Von seinen beeidenen Anfängen in den Lapidarien der Antike bis zu seiner jetzigen Herrlichkeit als göttliches mbol hat der Karfunkel eine lange und komplizierte Entwicklung hinter sich; hier genießt er n höchsten Augenblick seiner Berühmtheit. Nicht nur in den Dichtungen des 13. Jahrhunderts d *die wende pestecket mit sechtzehen karfunkel*[63]. Auch im Leben gebrauchte man als Zierde eine, die für Karfunkel gehalten wurden. So kann man heute noch in der Kirche der Hl. Elisath zu Marburg den Schrein (verfertigt zwischen 1236 und 1249) sehen, an dem ursprünglich Karfunkel angeblich leuchtete. Zwar haben mineralogische Untersuchungen im 18. Jahrhundert festgestellt, daß der betreffende Stein ein Bergkristall war; und gerade dieser Stein ist seither s seiner Einfassung verschwunden. Im 13. Jahrhundert waren aber die Verehrer der Hl. Elisath, die ihr zu Ehren den Schrein stifteten, noch der Meinung, daß es sich um einen wirklichen chtenden Karfunkel handelte, und sein Platz über dem Kopf der Jungfrau Maria am einen de des Schreines zeugt wieder von seiner damaligen religiösen Symbolkraft[64]. Der Gedanke, ß Karfunkel in der Dichtung und im Leben zu dekorativ-symbolischen Zwecken verwendet rden konnten, verdankt seine allgemeine Verbreitung nicht zuletzt der Legende von den Paten des Priesters Johannes.

IV

Im Laufe von zwei Jahrhunderten hat sich die Sage vom leuchtenden Karfunkel der mittelerlichen Phantasie völlig bemächtigt. Viele Menschen glaubten damals noch an die magischen äfte der Edelsteine, und unter diesen war eben der Karfunkel der schönste und wirkungsvollste. shalb wohl wurde gerade dieser Stein so schnell in die Legenden vom Einhorn und vom Priester hannes übernommen: dem Karfunkel wie keinem anderen Stein gebührte der Platz unter dem rn des Wundertieres und auf dem spitzen Turm des morgenländischen Palastes. Aber schon mals haben Männer gelebt, die mit Entrüstung gegen diesen Aberglauben kämpften. Einer n ihnen war der Stricker, der um 1230 mit rationalistischer Schärfe eine Streitschrift gegen die gischen Lapidarien verfaßte. Der Verfasser führt zwar den Karfunkel nicht mit Namen an, an jetzt beginnt die moderne Bezeichnung *Rubin* den alten Namen *carbunculus* zu verdrängen[65],

Heinrich von Neustadt, *Apollonius von Tyrlant*, hrsg. von S. Singer, Berlin 1907, S. 206, V. 12986—87 (DTMA 7).

Siehe in diesem Zusammenhang: George Friedrich Kunz, *The Curious Lore of Precious Stones*, Philadelphia u. London 1913, S. 165; Friedrich Creuzer, *Zur Gemmenkunde: antik geschnittene Steine vom Grabmal der Heiligen Elisabeth*, in Creuzers *Deutsche Schriften*, Leipzig u. Darmstadt 1847, Bd. II, H. 3, S. 374—379; L. Bickell, *L'église et la chasse de Sainte-Elisabeth à Marbourg*, Revue de l'Art chrétien 35, 1892, S. 377—395.

Die präzise Etymologie des Wortes *Rubin* ist immer noch problematisch, aber folgendes läßt sich mit ziemlicher Sicherheit behaupten: Das Wort, vom latein. *rubeus* abgeleitet (also mit der Bedeutung 'der rötliche Stein'), taucht zuerst in der Provence als *robi* oder *robina* auf, und zwar im 12. Jahrhundert, und erscheint bald danach als altfranz. *rubin* (Littré, *Dictionnaire de la Langue Française*). Aus dem Altfranz. kommt das Wort erst um 1200 in die mhd. Sprache als *rubin* (Kluge-Götze, *Etymologisches Wörterbuch d. deut. Sprache*), und im Laufe des 13. Jahrhunderts wird die Bezeichnung auch von den anderen europäischen Nationalsprachen übernommen. Die mittellatein. Vokabeln *rubius*, *rubium*, *rubinus* für *carbunculus* werden erst im 13./14. Jahrhundert geläufig, wohl unter Rückwirkung der Nationalsprachen. Unter Gebildeten galten die verschiedenen Bildungen auf den Stamm *rub-* immer noch als volkstümlich: *Dedit etiam decem et septem anulos auri ... unum cum Carbunculo, qui vulgo dicitur Rubi* (*Gesta Gaufredi Lodun.*, zitiert bei Du Cange, *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*); vgl. auch unten das Zitat aus Albertus Magnus. Es geht aus allen Quellen deutlich hervor, daß es sich beim Rubin nicht um einen anderen Stein handelt; Rubin ist nichts weiter als ein neuer, vorläufig wenig bevorzugter Name für den *carbunculus*. In Nr. 49 der *Briefe antiquarischen Inhalts* bespricht Lessing die Schwierigkeiten, die für die Mineralogie aus diesen verschiedenen Bezeichnungen

aber es ist trotzdem unzweifelhaft, daß er die berühmte Leuchtkraft des Karfunkels im Sinne ha
Der Stricker meint:

Sô hât der edel rûbîn
von sîner art solhen schîn,
daz man in wol siht in der naht.
ein fûles holz hât ouch die maht,
daz man ez nahtes wol siht
und enahtet dar ûf niemen niht[66].

Dieser humorvolle Rationalismus ist aber nicht typisch. Gerade um diese Zeit hat Arnoldus Sa
in seinem *De virtutibus lapidum* wieder ein neues Steinbuch geliefert, das als Quelle für Albert
Magnus' maßgebendes Werk dienen sollte. Bei Arnoldus heißt es: *Carbunculus gemma, rubicu*
dissimus est, in obscuro et tenebris lucens, ut carbo, grece antrax dicitur. de Lybia transmittitur. h
omnes ardentes gemmas superat colore et virtutibus, nam solus omnes virtutes habet que in ipsis sun
Et sunt species XII preter hanc minus utiles[67]. Arnoldus hat seine Angaben offenbar von Isidi
abgeschrieben; neu ist hier nur die Behauptung, daß der Karfunkel alle Eigenschaften und Kräf
der anderen, minderwertigen Steine besitzt. Größeren Einfluß auf seine Zeit hatte das *Liber min*
ralium von Albertus Magnus (1192?—1280), das um die Mitte des Jahrhunderts erschien. Hi
finden wir eine beispielhafte Summierung der mittelalterlichen 'wissenschaftlichen' Kenntnisse u
den Karfunkel. Bemerkenswert sind besonders drei Punkte: erstens die Tatsache, daß in d
wissenschaftlichen Tradition die Bezeichnung *carbunculus* vor dem *Rubin* immer mehr zurüc
weicht; zweitens, daß Albertus des Steines Kraft gegen atmosphärische Gifte erwähnt (was
nach den damals geltenden Theorien keineswegs als magisch aufgefaßt werden darf!); und dri
tens, daß er behauptet, einen leuchtenden Karfunkel mit eigenen Augen gesehen zu haben
Carbunculus qui Graece anthrax, et a nonnullis rubinus vocatur, lapis perlucidissimus et rub
cundissimus et solidus est, habens se ad alios lapides sicut habet aurum ad caetera metalla. Hic pl
omnium aliorum lapidum virtutes habere dicitur, sicut et superius diximus. Specialis tamen effect
ejus est venenum aereum et vaporosum fugare[68]. *et quando vere bonus est, lucet in tenebris sicut carb*
et talem vidi ego[69]. Es ist jetzt nicht möglich, festzustellen, unter welchen Umständen Albert
einen leuchtenden Karfunkel gesehen hat; schon seit Plinius wußte man aber verschiedene M
thoden, wodurch der Anschein des Leuchtens erzeugt werden konnte. Wir dürfen also ruhig a
nehmen, daß Albertus, wie fast tausend Jahre vorher auch Epiphanius, tatsächlich einen leuc
tenden Stein mit eigenen Augen gesehen hat. (Es war ja auch um diese Zeit, daß die Verehrer d
Hl. Elisabeth in Marburg den leuchtenden Karfunkel am Schrein bezeugten.) Erst nach Albe
Magnus wird der Karfunkel gelegentlich mit dem *Waisen* in der Kaiserkrone gleichgesetzt. „D
Vermischung beruht auf der dem Karfunkel beigelegten Eigenschaft, in der Nacht zu leuchte
welche Albertus Magnus auch dem Waisen zuschreibt"[70]. Die älteren Fassungen vom *Herzog Er*

entstanden sind. Sein Werk ist übrigens eine schöne Sammelstelle für das Wissen um die Stein
das dem gebildeten Menschen im 18. Jahrhundert noch bekannt war.

66 Der Stricker, *Kleine Gedichte*, hrsg. von Karl August Hahn, Quedlinburg u. Leipzig 1839, S. 5

67 Valentin Rose, *Aristoteles 'De lapidibus' und Arnoldus Saxo*, ZfdA 18, NF 6, 1875, S. 431—43
Es muß noch ausdrücklich darauf hingewiesen werden, daß das Wort *virtus* in diesem und
anderen Texten die normale mittelalterliche Bedeutung „Kraft" (vis) besitzt; siehe Du Cang
Glossarium mediae et infimae Latinitatis. Es wäre verfehlt, in diesem Zusammenhang den we
teren Sinn der klassischen Vokabel sehen zu wollen!

68 Dieses *venenum aereum et vaporosum* wird in einem etwa gleichzeitigen Werk von Raymo
Lully näher definiert: *Si tu eum portaveris tecum nullum venenum spirituale poterit ubique ti*
nocere seu facere malum, nec aer, nec aqua quantumque sint venenosae seu venenatae per essentia
subtilem nec aspectus Basilisci quantum sit bene subtilis. (zitiert bei Evans, *Magical Jewe*
aaO., S. 88).

69 Albertus Magnus, *Opera Omnia*, hrsg. von Auguste Borgnet, Paris 1890, Bd. V, S. 32.

70 *Herzog Ernst*, hrsg. von Karl Bartsch, Wien 1869, S. CLXIII. Bartsch liefert an dieser Ste
übrigens viele mhd. Belege für die einfache Leuchtkraft des Karfunkels, auf die wir nicht weit
eingehen wollen.

m Beispiel, wo beschrieben wird, wie der Herzog den *Waisen* findet, kennen den Karfunkel in esem Zusammenhang nicht. Erst die jüngeren Redaktionen (wie die Wiener Handschrift von B s dem 15. Jahrhundert) verwechseln die beiden Steine. Dies ist aber wieder ein Fall, der dem rhältnis Einhorn/Karfunkel sehr analog ist. Was lag ja näher, als den jetzt so berühmten und mbolreichen Karfunkel mit dem Stein in der Kaiserkrone zu assoziieren? Spielte doch seit dem *olandes Liet* der Karfunkel unter den Requisiten des Kaisers eine Rolle!

In den um diese Zeit immer häufiger erscheinenden Lapidarien können wir beobachten, wie der Autor in den meisten Punkten seinem Vorgänger einfach nachschreibt; aber fast jeder hat ch mindestens einen neuen Zug beizutragen, wie Albertus als erster die besondere Heilkraft wähnt. Zwischen 1230 und 1244 hat Thomas Cantimpratensis in seinem *De rerum natura* ein pidarium geliefert, das innerhalb der mittelalterlichen lateinischen Tradition nicht besonders chtig ist. Seine Bedeutung wird erst nach einem vollen Jahrhundert fühlbar, da Konrad von egenburg es als Vorlage benutzte für das erste, an das allgemeine Laienpublikum gerichtete turwissenschaftliche Werk, sein berühmtes *Buch der Natur* (1349—1350). Hier erfahren wir eder nichts Neues, denn die Eigenschaften des Karfunkels stehen jetzt ziemlich fest. Wir haben hier nicht mit einer produktiven Periode, wie der unmittelbar vorhergehenden, zu tun, sondern er mit einer analytisch schematisierenden Epoche, die in mancher Hinsicht der allegorisierenden poche, die auf die klassisch-wissenschaftliche Periode folgte, nicht unähnlich ist. Der Nachdruck gt nicht so sehr auf der Beschreibung, die herkömmlich ist, wie auf der *moralisatio*, in welcher, ach Art des *Physiologus*, das Naturobjekt einer religiös-allegorischen Deutung unterzogen wird: *arbunculus ist der edlist under allen stainen und hât aller stain kreft. er ist sô klâr, daz er mit seiner ehten klârheit ain krankez gesiht widersleht und täubt, aber er praitt des menschen gedank. des inines varb ist feurein und scheint des nahtes mêr wan an dem tag, wan des tags ist er tunkel, aber in r naht scheint er sô klâr, daz er pei im naht zuo tag macht, und haizt der stain kriechisch antrax. r stain wechst in dem land Lybia und ist dreierlei.* [Hier erklärt Konrad die Unterschiede zwischen arfunkel, Rubin und Balastus.] *den stain hân ich geleicht unserr frawen weisheit, dâ mit si die itleichen drivaltichait und daz götleich wesen durchschaut. wan daz selb spiegelschawen, hât aller piegelschawen kreft, wan in got siht man alleu dinch auz got*[71]. Konrads *Buch der Natur* hatte einen ngewöhnlichen Erfolg, und es erschienen rasch verschiedene Übertragungen des Textes in Versrm. Eine von diesen, die in einer Handschrift aus dem 15./16. Jahrhundert erhalten ist, bringt r jeden Stein eine Prosa-Kurzfassung des Originals, welcher dann ein *Rigmatice* folgt:

Der vierd stain haisset Carbunkelstain
Nie kain sterne so liecht schain
Als der stain des nachtes tůt
Wann er brinnet als ein glůt
Des staines krefften der ist vil
Der ich hie nit nemmen wil[72].

Die Kräfte, auf deren Aufzählung der Verfasser des Gedichts verzichtet, werden aber fast eichzeitig in dem niederdeutschen *Reinke de Vos* (1494) viel ausführlicher verzeichnet. Hier eht man, wie das in den lateinischen Lapidarien langsam angesammelte Wissen durch Vermittng der populären Steinbücher in die Volksdichtung übergegangen ist:

Konrad von Megenberg, *Das Buch der Natur*, hrsg. von Franz Pfeiffer, Stuttgart 1861, S. 437. Diese Mariensymbolik ist uns schon am Schrein der Hl. Elisabeth begegnet.
Deutsche Handschriften aus dem Britischen Museum. In Auszügen hrsg. von Dr. Jakob Baechtold, Schaffhausen 1873, S. 157—158. Wesentlich derselbe Text mit einigen unbedeutenden Abweichungen bei J. G. Büsching, *Die Kräfte der Edelgesteine, nach dem Glauben des Mittelalters*, Museum für Altdeutsche Literatur und Kunst II, H. 2, 1811, S. 62; und bei *Volmar, Das Steinbuch*, hrsg. von Hans Lambel, Heilbronn 1877, S. 6—7.

Eyn steyn, de enkonde nicht beter syn,
De stunt buten an deme vyngerlyn,
Eyn karbunckel, lycht vnde klar.
Des nachtes sachmen dat openbar,
Al datmen ok yummer wolde seen.
Noch hadde meer dôget de sulue steen:
Alle kranckheyt makede he ghesunt;
Wanmen den anrorde, ya, tor suluen stunt
So wart wech ghenomen alle de noet,
So vern yd nicht enwas de doet.

De steen hadde ock de macht vorware,
(Dat sprack de meyster openbare)
So we den droge in syner hant,
De queme wol dorch alle lant;
Water efte vůr konde eme nicht schaden,
Nicht worde he ghevangen efte vorraden,
Neen vyent synen wyllen ouer em kreghe;
So wan he den steen nochteren an seghe,
He scholde se vorwynnen ouer al,
Weren ock der hundert in deme tal.

Vorgyft vnde ander bôze fennyn,
Dar van scholde he ock vorwaret syn.
Were yemant, de en ock nicht mochte lyden,
De krege ene leff in korten tyden.
Nicht kan ick dat alle spreken vth,
Wo kostel de steen was vnde wo gud.[73]

Es braucht ja kaum darauf hingewiesen zu werden, daß die letzten Zeilen der beiden Gedichte zu dem um diese Zeit üblichen Unsagbarkeitstopos gehören, der regelmäßig angewendet wurde, wenn es sich um das Wunderbare handelte[74].

Im Laufe des 15. Jahrhunderts bemächtigt sich der Karfunkel, der bisher hauptsächlich in der Steinkunde und in der Dichtung — mit einem kleinen Abstecher in die Heilkunde — geblieben war, eines neuen Gebiets: er wird zu einem wichtigen Emblem in der Wappenkunde. Zwar waren die Ansätze dazu schon vorhanden, seitdem nach älteren Zeugnissen Karl der Große einen Karfunkel an seinem Schild trug und der *Waise* in die Kaiserkrone eingesetzt wurde. Aber erst jetzt wird die Heraldik zu einer systematischen Wissenschaft. Ein frühes Zeugnis für diese Verwendung der Edelsteine ist *The Boke of Saint Albans* (1486) von Juliana Berners, die die neun Steine der Heraldik nach den neun Scharen der Engel erläutert (ein numerologisch-figurales Motiv, das bis zu Gregors *Homiliae in Evangeliae* zurückreicht). Jeder Stein repräsentiert einen gesellschaftlichen Rang: vom Topaz (dem Gentleman) bis zum Karfunkel hinauf (dem Fürsten). Die besonderen Eigenschaften jedes Steines werden dann einzeln genannt, wobei unser Stein mit der neuen Qualität ausgestattet wird, daß er tapfer macht und glänzend im Kampf (zehn Jahre später wird diese Eigenschaft in dem schon zitierten *Reinke de Vos* übernommen.): *The IX. stone is calde Carbuncle a shynyng stone ... The vertue therof is: What gentilman in his Cotearmur this*

[73] *Reinke de Vos*, hrsg. von Friedrich Prien, Halle 1887, V. 4897–4922.
[74] Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 2. durchgesehene Auflage, Bern 1954, S. 168–171. Überhaupt spielen die Topoi im Karfunkelkomplex eine Rolle, wie zum Beispiel der Topos vom *locus amoenus*.

one berith, full dowghti glorious & shynyng in his kyngys batayll he shall be[75]. Im Jahre 1654 erheinen in London gleich zwei Bücher, die den Karfunkel als Wappensymbol besprechen, und er bewährt sich diese neue Eigenschaft. In Nicholas Uptons *De Studio Militari Libri Quatuor* ißt es unter anderem: *Et ille color attribuitur principi, & specialiter Duci exercitus, quia signet rocitatem* (S. 110). (Das zweite Werk, die *Aspilogia* von Henricus Spielmann, wurde schon oben, nm. 28, erwähnt.) Der Karfunkel ist jedenfalls zu einem beliebten Emblem der Wappenkunde worden[76], und am Ende des 19. Jahrhunderts konnte le Comte Théodore de Renesse in seinem sführlichen *Dictionnaire des Figures Héraldiques* (Bruxelles 1899) noch fünfundsiebzig Adelsmilien anführen, die in ihrem Wappen als Haupt- oder Nebenfigur einen Karfunkel aufweisen d. IV, S. 277–279).

Wir kommen jetzt auf die eigentliche Geschichte des Karfunkels zurück. Während der Stein h einerseits in der Heraldik und, noch immer, in den Steinbüchern einer großen Beliebtheit erut, scheint er andererseits an manchem verloren zu haben. Zunächst einmal hat sich sein Ruhm mindert, denn was früher allgemein Karfunkel hieß, heißt jetzt auch Rubin oder Granat. Schon 13. Jahrhundert sahen wir bei dem Stricker und bei Albertus Magnus Ansätze dazu. Die köglichen und kirchlichen Inventarien des 14./15. Jahrhunderts erweisen an keiner Stelle die Bechnung *Karfunkel*, woraus gefolgert werden kann, daß dieses Wort eigentlich zu einem gerten Ausdruck geworden war, der noch in theoretischen und dichterischen Sphären galt, der er im nüchternen Bereich der Goldschmiede und Artisanen schon dem volkstümlicheren Wort *ubin* oder *Granat* gewichen war[77]. Wo immer aber das Exotische, das Magische, das Abenteuerhe heraufbeschworen werden soll, wie in den jetzt populär werdenden Reiseberichten, bleibt der rfunkel ein beliebtes Motiv. Eines der am meisten zitierten Dokumente für die Leuchtkraft s Steines ist der Reisebericht des Ludovico di Varthema, der 1505 die Stadt Pegu in Indien suchte und den reichen Schmuck des Königs beschrieb. Innerhalb von hundert Jahren wurde ses Werk sechsmal ins Deutsche übersetzt, und besonders die betreffende Stelle vom Karfunkel rd wohl Eindruck gemacht haben. Die Wirkung beruht aber auf einem Irrtum, denn in seiner schreibung des Königs erwähnt Ludovico zwar die Karfunkel (*rubini*), die der Fürst an seinen ngern, Ohren und Zehen trägt, aber diese leuchten nicht von selbst, sondern nur im gespiegelten cht: ... *per modo tale, che uedendo la persona del Re al lume la nocte, luce che pare un sole*[78]. Die ssten deutschen Übersetzungen beruhen nun wohl nicht auf dem italienischen Original, sonrn auf der lateinischen Übersetzung, die 1537 in Simon Grynaeus' *Novis Orbis Regionum ac sularum ... Liber* abgedruckt wurde. Dort heißt es nämlich, unter Auslassung des bestimmenn Ausdrucks *al lume: propterea fit, ut si quis piam tenebricosa nocte regem conspicatus fuerit, non ter illi lumen clarissimum illuceat, quam si phoebus ipse radios suos uibrauisset* (S. 262). Es ist o noch einmal derselbe Fehler begangen worden, wie vor fast zwei Jahrtausenden im Falle einer nlichen Stelle bei Theophrast. Es sieht tatsächlich fast so aus, als ob man die Tatsachen willrlich verdrehen wollte, damit sie der beliebten Überlieferung entsprächen[79].

Faksimile-Ausgabe, Seiten unnumeriert.

In der Wappenkunde wird der Karfunkel gewöhnlich mit acht Strahlen dargestellt, obwohl auch sechs- und zwölfstrahlige Steine gelegentlich vorkommen. Ursprünglich waren diese Strahlen übrigens bloß eine praktische Einrichtung zur Verstärkung des Buckels am Schilde. Erst nachträglich — d.h., nachdem der Karfunkel schon berühmt war — wurde die so sich ergebende Figur als Darstellung des Karfunkels aufgefaßt. Siehe Charles Norton Elvin, *A Dictionary of Heraldry*, London 1889, S. 56.

Urban T. Holmes, *Medieval Gem Stones*, Speculum 9, 1934, S. 200.

Itinario di Lodovico Varthema, hrsg. von Alberto Bacchi della Lega, Bologna 1885, S. 195.

Dieser Fehler hat sich interessanterweise bis auf unsere Tage vererbt. So findet man ihn sogar noch in dem sonst ausgezeichneten Artikel „Karfunkelstein" im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hrsg. von Hans Bächtold-Stäubli, Berlin u. Leipzig 1931–1932, Bd. IV, Sp. 1004 bis 1006, wie auch in anderen Aufsätzen, die keinen Anspruch auf wissenschaftliche Akribie machen: Georg Kröning, *Die Edelsteine in Sage und Geschichte*, Westermanns Monatshefte CXIX, H. 2, Januar 1916, S. 656.

Einige Jahre nach Varthema hat Paracelsus (1493—1541) den Karfunkel in sein naturwissen schaftliches System eingereiht. Der große Wissenschaftler kennt zwar die Leuchtkraft des Steine aber er berücksichtigt die anderen Eigenschaften überhaupt nicht, und sogar die Leuchtkra versucht er nach seinem System 'logisch' zu erklären. Wie wir in unseren einleitenden Bemerkun gen erörtert haben, kommt es nicht darauf an, ob Paracelsus' Ergebnisse vom heutigen wissen schaftlichen Standpunkt gültig sind oder nicht. Maßgebend ist seine Haltung: Paracelsus nimm die Leuchtkraft nicht als ein gegebenes Wunder an, sondern will sie wissenschaftlich erklären. W stehen hier also nur noch einen Schritt vor der völligen Rationalisierung der Legende: *Am erste unter allen Gemmen wird der Karfunkel hervorgebracht, so daß er die lauterste Art, die in allen drei ersten liegt, darstellt, am diaphanischsten ist und am leuchtendsten. Sein Körper ist ein Merkur, sein Farbe ein Sulphur, und ein wenig Salzgeist wegen der Koagulation. In ihm ist alle Lichtheit, weil d Sulphur in ihm ein scheinendes Licht enthält, wie die Kunst seiner Transmutierung beweist. So kam alle Grobheit von ihm hinweggenommen und allein das Subtilste, welches im ganzen Sulphur ist, i eine Gemme gebracht werden*[80].

Das 17. Jahrhundert war die Epoche der ausführlichen Kompendien in jedem Zweig der Wi senschaften. Dementsprechend hat Wolfgang Gabelchoverus 1603 das berühmte Lapidarium v Andreas Baccus neu herausgegeben. Der Artikel über den Karfunkel ist an sich eine weitläufig Wiederholung der wissenschaftlichen Steinkunde von Plinius bis auf Albertus Magnus. Es i aber interessant, daß die *Annotationes* von Gabelchover den Bericht Varthemas mit dem verkeh ten Sinn der lateinischen Übersetzung als modernes Zeugnis für die Leuchtkraft wiedergeben *Refert Ludouicus Vatomannus Romanus, regem Pegae (quae est India ciuitas) Pyropos [carbun culum] habere tantae magnitudinis & splendore, ut si quis regem ipsum in tenebris conspicatu fuerit, non aliter lumine clare eum splendere videat, quam si Solis radiis illustretur*[81]. Etwas weite unten werden die *carbunculi vires* erwähnt, und hier wird die Tradition wieder erweitert: wo früher zum Abschrecken von feindlichen Geistern diente, funktioniert er jetzt wie bei Albertu Magnus als ein Heilmittel gegen Pest, böse Luft und andere moderne Gespenster: *Carbunculu collo suspensus & ebibitus, sine dubio tristitiae multum resisti, si quid aliud, a pestilentia praeseruat libidinem coërcet, malas cogitationes aufert, incolume corpus seruat. Nam haec omnia hoc ipso con stant, quod vitalem spiritum confirmet. Sed somnum valde minuit, vt nihil sit ex omni parte beatum*[8 Sogar in den nüchternen Anmerkungen zu einem wissenschaftlichen Werk spiegelt der Karfunkel den Geist der Zeit wider, wie wir es sonst wiederholt gesehen haben. In der Behauptung, da nichts auf dieser Welt *ex omni parte beatum* sei, haben wir einen Kerngedanken der Baroc weltanschauung.

Einige Jahrzehnte später erscheint das erste gewissermaßen rationalistische Lapidarium, da einen bescheidenen Versuch macht, die alten Geheimnisse wegzufegen und die Dinge objektiv s zu sehen, wie sie in der Wirklichkeit sind: Boetius de Boots *Gemmarum et Lapidum Historia*. Dies Versuch mißlingt wegen einer fast komischen Mischung von Gegensätzen; aus dem Text ergi sich ein klares Bild von der ängstlichen Zwiespältigkeit des Verfassers, der nämlich als Rationali nicht zugeben will, daß ein leuchtender Stein in der Natur vorkommt, der sich aber trotzdem v einem eventuellen Fehler bewahren möchte, falls ein Karfunkel sich tatsächlich auffinden ließ Er vergißt — oder verschweigt die Tatsache —, daß Albertus Magnus ausdrücklich behaupte einen leuchtenden Karfunkel gesehen zu haben; und triumphierend berichtet er, daß Vartoma

[80] Zitiert bei F. Freudenberg, *Paracelsus und Fludd*, Berlin 1918, S. 82.

[81] Andreae Baccii Elpidiani Philosophi, Medici et Civis Romani, *De Gemmis et Lapidibus pr tiosis ... redditus*. A Wolfgango Gabelchovero ... Francofurti ... Anno M. DC. III. S. 5

[82] Ebda., S. 62. Die Tatsache (die hier so moralisierend begründet wird), daß der Stein den Sch verhindert, sowie die oben zitierte heraldische Eigenschaft von *ferocitas*, erwähnt Grimmel hausens *Abentheuerlicher Simplicissimus*, Bd. III, Kap. 13: [Das Geld] *nimmt hinweg Furch samkeit, macht den Menschen fröhlich und glückselig wie der Rubin; es ist dem Schlaf oft hinde lich, wie die Granaten* ... Hier hat sich die Zersplitterung des ursprünglich einheitlichen K funkels schon vollzogen.

is, obwohl er einen leuchtenden Stein beschreibt, selber keinen gesehen hat. Sogar diese völlig rkehrte und willkürliche Auffassung der Quellen kann die Legende vom Karfunkel noch nicht nz vernichten, denn der Autor hegt noch Zweifel in seiner Brust, die aus dem lateinischen Text rvorleuchten. Aber das Werk kündigt das nahende Ende seines funkelnden Lebens an: *Magna ma est Carbunculi. Is vulgo putatur in tenebris carbonis instar lucere; fortassis quis Pyropus, seu nthrax appellatus a veteribus fuit. Verum hactenus nemo unquam vere asserere ausus fuit, se gemmam ctu lucentem vidisse ... Si itaque gemmam noctu lucentem natura producat, ea vere Carbunculus erit, atque hoc modo ab aliis gemmis distinguetur, omnesque alias dignitate superabit. Multi autumnt, gemmas in tenebris lucentes, a natura gigni non posse; vere falluntur ... An itaque habeatur, t non, incertum adhoc est*[83].

Johann Heinrich Zedlers *Großes vollständiges Universal Lexikon aller Wissenschaften und Künste* Halle u. Leipzig 1733) bleibt keineswegs so konjektural und kompromißbereit; mit der vollen berzeugung eines eingefleischten Aufklärers lächelt der Verfasser sehr herablassend über die *radition*. Im Artikel *Carbunckel* stehen zwar viele Legenden verzeichnet, aber das ist bloß ein geständnis an literarhistorisch Interessierte. Die Anfangssätze geben den Ton des ganzen Abhnitts an: *Dieser Stein a Carbone, einer Kohle, also genannt, soll allen anderen Edelgesteinen den ang und Preiß zweiffelhaftig machen, und im finstern alles erleuchten und helle machen so, daß man ines Lichts vonnöten hat, auch von einigen Amerikanern als ein GOtt angebetet werden*[84], *und große erwandtschafft mit der Ebräer Urim und Thumim haben. Es ist aber nicht zu glauben, daß ein derleichen feuriger hell-leuchtender Stein irgendwo anzutreffen und zu finden sei; angesehen alle Nachchten davon fabuloes sind und nach einer Tradition schmecken* (Bd. V, S. 780). Nach dieser skepschen Einleitung fährt der Verfasser fort, die verschiedenen Legenden zu buchen, wie die vom amesischen König, der von einer Schlange (!) einen Karfunkel erhielt, welcher ein ganzes Gemach erleuchtet; aber im wesentlichen wird hier der magischen Kraft des Steines überhaupt eine Geltung eingeräumt.

U. F. B. Brückmann, der eine *Abhandlung von Edelsteinen* (2. Auflage, Braunschweig 1773) erfaßt hat, verfährt jedoch nicht so gelinde. Er bespricht den Karfunkel unter der Rubrik *Rubin*, obei er die wissenschaftlichen Lapidarien der Antike erwähnt. Dann behauptet er barsch und ne jedes sentimentale Gefühl für die symbolische Schönheit der Legende: *Es würde überflüssig nd unnütze seyn, wenn ich alle fabelhafte und abergläubische Würkungen dieser Steine, welche Plius in großer Anzahl erzählet, hieher setzen wollte* (S. 92). Wie hätte er sich wohl geäußert, wenn m ein ausgesprochen magisches Steinbuch des Mittelalters zu Gesicht gekommen wäre?

So stehen die Verhältnisse, bevor die Romantik noch einmal für den Lieblingsstein des Mittelters in die Schranken tritt. Seiner magischen und symbolischen Eigenschaften beraubt, gilt er ur noch als eine kuriose altmodische Bezeichnung für den Rubin. Seine Beziehungen zum Einorn und zum Priester Johannes hatten sich schon im ausgehenden Mittelalter verloren, und die escheidenen Heilkräfte, die er noch während der giftfrohen Renaissance ausüben durfte, werden tzt für den reinsten Unsinn gehalten. Der Stein ist im Begriffe, völlig und endgültig zu erlöschen.

V

Trotz dieser völligen Entwertung in der Wissenschaft blieb dem Karfunkel immer noch ein escheidener Platz in der Dichtung bewahrt. Der Helldunkeltechnik der Barockdichter gemäß ird er, wie bei Philipp von Zesen, gelegentlich als Metapher für die Augen der Geliebten heranholt:

[83] Boetius de Boot, *Gemmarum et Lapidum Historia*, 3. Editio, Lugduni Batavorum 1647, S. 140 bis 141.

[84] Das bezieht sich wohl auf die alte Indianer-Legende, die Nathaniel Hawthorne in seiner Novelle *The Great Carbuncle: A Mystery of the White Mountains*, 1837, nacherzählt.

Ihr Augen voll von Glut! Was Glut? Karfunkelstrahlen:
Auch nicht! ...
Dann Glut ist nicht so feucht, Karfunkel strahlt nicht so ...
(Auf die Augen seiner Lieben)[85]
Dein Äuglein, heller als die Sonn und heller als Karfunkeln,
Seind mir so tief ins Herz gesenkt, daß ich auch hier im Dunkeln
Von ihnen Glanz und Licht erlang ...
(An sein liebes Leben,
Die übermenschliche Rosemund)

Ab und zu taucht er wieder als christliches Symbol auf, wie in dem Gedicht *Unio mystica* von Qu rinus Kuhlmann, wo die Heilige Dreifaltigkeit als *O seltner Glückskarfunkel* apostrophiert wird oder in dem *Abendsegen* von Johann Michael Dilherr, wo der Stein (zwar unter dem Name *Rubin*) wieder in die bis auf Epiphanius zurückreichende Tradition der Christussymbolik einge reiht wird:

Die helle Sonne ist dahin,
Das Licht verschlichen ist,
Doch glänzt meim Herzen ein Rubin,
Der heißet Jesus Christ.

Manchmal muß er aber sogar Spott ertragen, wie zum Beispiel in Gryphius' *Horribilicribrifa* (1663), wo der prahlende Held den Stein in einer nicht anders als lächerlich zu nennenden Redi nebenbei erwähnt: *... ich richtete mich con la grandezza mia superbissima e con meravigilia e tre more di tutti circonstanti auf diese meine marmörne Schenkel, gab ihm einen unversehenen Blick m diesen zweien brennenden Carfunkeln oder glänzernden Laternen dieses meines fleischlichen Thurms Die Franzosen nennen es une oeillade*[86].

Auch Wieland hat den Stein ab und zu in seinen Verserzählungen, aber bei ihm ist das Vor kommen keineswegs humoristisch zu werten. Der Dichter des Rokoko schreibt dem Karfunke keinen Symbolwert zu; er erblickte in ihm bloß ein schönes Motiv, das die Atmosphäre des Mittel alters bzw. des Morgenlandes heraufbeschwört. So erinnert folgende Stelle aus *Oberon* (1780) seh stark an ähnliche Verse in der *Chanson de Roland* und in anderen mittelalterlichen Epen:

Die Söhne der Wüste, magnetisch angezogen
Von Hüons Helm, der ihnen im Sonnenglanz
Entgegenblitzt, als wär' er ganz
Karfunkel und Rubin, sie kommen mit Pfeil und Bogen[87].

Merkwürdig ist hier übrigens die Verbindung von Karfunkel und Helm, ohne daß der Stein al Helmzierde daran befestigt ist. Eine andere Stelle aus *Pervonte oder die Wünsche* (1778) schein eher auf die beschriebenen Wunder in den alten Reiseberichten anzuspielen:

Sie sehen einen Saal, mit allen Zubehören
Zu einem Königsfest, sich selber mittendrin.
Er einem Sultan gleich, sie einer Kaiserin
Von Hindustan, mit blitzenden Karfunkeln
So dicht besät, daß sie der Kerzen Schein verdunkeln[88].

[85] Dieses und die folgenden drei Gedichte, aus denen hier zitiert wird, stehen in der Sammlung *Deutsche Barocklyrik*, hrsg. von Max Wehrli, Basel 1945, S. 19, 75, 182, 116.
[86] Hrsg. von J. Tittmann, Leipzig 1870, S. 238.
[87] Christoph Martin Wielands *Werke*, hrsg. von H. Pröhle, Berlin-Stuttgart o. J., S. 21 (DNL 52 2); 2. Gesang, V. 601—604.
[88] Ebda., S. 318; 3. Teil, V. 1038—1042.

Bei Novalis erhält der Karfunkel jedoch erneut eine echt symbolische Funktion, wobei zwar r symbolische Gehalt verschwommen bleibt und — anders als das Karfunkelsymbol des Mittelters — sich nicht präzis deuten läßt. Gegen Ende der *Lehrlinge zu Sais* kommen der Lehrer und e Lehrlinge mit den Reisenden vor dem Tempel zusammen, und es folgt ein mystisches Gespräch er die Ursprache der Menschheit und das zarte Amt und Wesen des Lehrers. Unter den kleinen equisiten, die dazu beitragen, die richtige Stimmung für solche ätherischen Reden zu schaffen, 3t Novalis den Karfunkel auch eine Rolle spielen: *Eine erfrischende Kühlung verbreitete sich aus n dunkeln Laubgängen über den Platz und die Stufen. Der Lehrer ließ einen jener seltnen leuchtenn Steine bringen, die man Karfunkel nennt, und ein hellrotes, kräftiges Licht goß sich über die verhiedenen Gestalten und Kleidungen aus*[89]. In der Sage von Atlantis, die im dritten Kapitel des einrich von Ofterdingen erzählt wird, ist es wieder ein Karfunkel, der irgendwie die mystische ziehung zwischen dem Jüngling und der Prinzessin bestätigt. Bei ihrem ersten Besuch im ause des alten Naturforschers verliert die Prinzessin den Stein, der *ein Talisman war, dessen sitz ihr die Freiheit ihrer Person sicherte, indem sie damit nie in fremde Gewalt ohne ihren Willen raten konnte*[90]. Am folgenden Tage sieht der Jüngling im Wald *einen hellen Glanz. Er bückte sich nach und hob einen dunkelroten Stein auf, der auf der einen Seite außerordentlich funkelte und auf r andern eingegrabene unverständliche Chiffern zeigte. Er erkannte ihn für einen kostbaren Karnkel. ... Der Jüngling betrachtete fast die ganze Nacht den Karfunkel und fühlte gegen Morgen ein widerstehliches Verlangen einige Worte auf den Zettel zu schreiben, in welchen er den Stein einckelte. Er wußte selbst nicht genau, was er sich bei den Worten dachte, die er hinschrieb:*

Es ist dem Stein ein rätselhaftes Zeichen
Tief eingegraben in sein glühend Blut,
Er ist mit einem Herzen zu vergleichen,
In dem das Bild der Unbekannten ruht.
Man sieht um jenen tausend Funken streichen,
Um dieses woget eine lichte Flut.
In jenem liegt des Glanzes Licht begraben,
Wird dieses auch das Herz des Herzens haben[91]*?*

Is Tiecks Bericht über die Fortsetzung erfahren wir, daß diese Episode nur das erste Anklingen es Motivs enthält, welchem im Laufe der Erzählung eine weit wichtigere Rolle zugedacht war. n Ende des Romans sollte Heinrich nämlich noch *in Sophiens Land, in eine allegorische Natur* rückkehren. Kaiser Friedrich zeigt ihm eine alte Urkunde, in welcher geschrieben steht, daß einrich *an einem verborgenen Orte ein altes talismanisches Kleinod, einen Karfunkel zur Krone den* würde, *zu welchem die Stelle noch leer gelassen sei*[92]. Es ist also noch einmal die alte Verbing von Karfunkel und Kaiserkrone, die wir im Spätmittelalter trafen. Die ganze Stimmung er unterscheidet sich aber natürlich scharf von dem abenteuerlichen Ton im *Herzog Ernst*. Denn einrich kommt auf seiner Suche in eine Märchenwelt, *die goldne Zeit am Ende*, wo sich die *Verihlung der Jahreszeiten* vollzieht. *Er findet die blaue Blume, es ist Mathilde, die schläft und den arfunkel hat ...*[93]. Hier wird der Karfunkel mit den bedeutendsten Motiven und Sinnbildern i Novalis mystisch verbunden, und aus diesem Zusammenhang tritt er als zentrales Symbol der rwandlung und der *unio mystica* hervor. Gerade Novalis, der ja auf der Bergakademie in Freirg studiert hatte, wußte natürlich, daß die Sage vom Karfunkel die reinste Phantasie war. Als chter aber hat er in diesem Stein, dessen Beschreibung er unter anderem wohl auch in einigen

Novalis, *Schriften*, hrsg. von Paul Kluckhohn u. Richard Samuel, 2. Ausgabe, Darmstadt 1960, Bd. I, S. 106.
Ebda., S. 219. Diese besondere Kraft des Steines wird unter anderem auch in dem oben, S. 316 zitierten Auszug aus *Reinke de Vos* verzeichnet.
Ebda., S. 218—219.
Ebda., S. 368.
Ebda., S. 368.

der hier erwähnten Quellen kennenlernte, ein herrliches Symbol für seine Ideale erblickt: für das Unbekannte, Schöne, Leuchtende, das für seine eigene Poesie so charakteristisch ist. In seinem *Ofterdingen*, der Bibel der Romantik, hat er dem Karfunkel ein unvergeßliches Denkmal gesetzt.

Bei Tieck hingegen erscheint der Stein nur noch als Beiwort. In *Kaiser Octavianus* (1804) verliert die verstoßene Königin Felicitas ihre zwei Säuglinge. Der eine, so erfährt sie, liegt bei einer Löwin in der Höhle:

Ist's eine Löwin, die in ihrem Neste
Da liegt mit blitzenden Karfunkel-Augen,
So roth wie Blut, so brennend wie ein Feuer[94]*?*

Auch in Zacharias Werners *Martin Luther, oder: Die Weihe der Kraft* (1807) spielt der Stein eine symbolische Rolle; es sind aber gerade die hier übertriebenen symbolischen Anspielungen, die Caspar in seiner *Karfunkel-Weihe* parodierend zitiert. Denn der Gebrauch des Steines wirkt tatsächlich etwas plump, ohne die anmutige Verschwommenheit eines Novalis. Im Prolog ist die Rede von den drei Idealen: Glaube, Kunst und Reinheit. Der Stein wird ohne weiteres mit dem Glauben symbolisierend gleichgesetzt:

So sprach der Herr! — und es durchdrang ein Leben
Die Thronen, Cherubim und Seraphinen,
Die freudig um den Bronn des Lichtes schweben! —
Der strahlendste von allen Cherubinen,
Der Glaube, der — ein leuchtender Karfunkel! —
Oft dem zertretnen Volk zum Heil erschienen,
(Er leuchtet nur im mitternächt'gen Dunkel,
Er zeigte sich den Sehern und den Kindern,
Er glüht in Bildern, flammt in Sterngefunkel;)[95]

Mit ähnlich übertriebener Symbolträchtigkeit erscheint der Stein im *Liedel vom Karfunkel*, das in Luthers Nachtlager bei Worms erklingt. Das Lied soll ein Duett des Karfunkel mit der Hyazinth darstellen:

Was ist, das mit Sehnsucht den Busen Dir schwillt?
Sag' an!
Die Hyazinth!
Doch leuchtet im Dunkel mit lieblichem Schein
Der helle, rothe Karfunkelstein,
Der Mainacht strahlendes Kind.
Was ist, das mit Friede den Busen Dir füllt?
Sag' an!
Der Funkelstein!
. . . . . .
Bist Du die Sehnsucht, der Funkelstein?
. . . . . .
D'rum ich, der Karfunkel, muß nach Dir zieh'n;
Was oben ich strahle, mußt unten Du blühn,
Du Duft, — ich Mondenschein[96]*.*

[94] *Schriften*, Berlin 1828, Bd. I, S. 141.
[95] *Ausgewählte Schriften*, Grimma 1840, Bd. VI, S. VIII.
[96] Ebda., S. 166—168. Diese Verse werden bei Caspar, aaO., S. 37, zitiert.

an begreift sofort, wie sehr diese und ähnliche Verse den angriffslustigen Parodisten reizen ußten. Ebenso eifrig ergriff Caspar die Verse aus dem *Schwan* des sog. Isidorus Orientalis (Otto einrich Graf von Loeben), die sich genauso erfreulich travestieren lassen:

Dir strahlt es hell, ich aber muß in's Dunkel.
Da schimmert mir der sehnende Karfunkel[97].

an ahnt, daß Werner und von Loeben sich ungefähr dasselbe beim Karfunkel vorstellen wie ovalis, von dem das Stein-Motiv wahrscheinlich übernommen ist. Aber wie anders wird hier s Symbol gehandhabt! Es fehlten den beiden eben die dichterische Schau und die Gestaltungs-aft, die aus diesem so leicht ins Lächerliche zu wendenden Bild ein geglücktes Sinnbild zu schaf-n imstande war. Der scharfblickende Caspar hat diese parodistische Fundgrube nicht übersehen.

Es läßt sich nicht so leicht erklären, warum Achim von Arnims *Tröst Einsamkeit* (1808) als elscheibe des Witzes im *Karfunkel oder Klingklingel-Almanach* diente, denn es kommen im nzen Werk so gut wie keine Karfunkel vor. In der *Sonnettenschlacht bei Eichstädt* (Nr. 26; 29. ni 1808) wird zwar der Stein als Sinnbild für eine Gedichtart humoristisch erwähnt (*Diese Kar-nkel mit Honigseim Schlinger*); sonst ist Baggesens Titel wohl eher eine Anspielung auf ergiebi-re Quellen wie Werner und Isidorus, der ja auch ein Mitglied der *Zeitung für Einsiedler* war.

Bei E. T. A. Hoffmann stoßen wir überraschenderweise noch einmal auf den alten Zusammen-ng von Drachen und Karfunkel. Als der Archivar Lindhorst, in der 3. Vigilie des *Goldenen opfes*, die Geschichte seiner Vorfahren zum besten gibt, erzählt er, wie sein Bruder, wegen ir-ndeines Auftritts verärgert, die Familie verläßt: *Das wurmte meinen Bruder, und er ging ste-nden Fußes unter die Drachen. Jetzt hält er sich in einem Zypressenwalde dicht bei Tunis auf, dort t er einen berühmten mystischen Karfunkel zu bewachen, dem ein Teufelskerl von Nekromant, der n Sommerlogis in Lappland bezogen, nachstellt*[98]. Und kurz vor dem Ende der *Bergwerke zu Falun* den wir — fast haben wir es erwartet — auch einen Karfunkel. Nur ist er nicht der kostbare Stein, n der Bergmann Elis an seinem Heiratstag abzuholen beabsichtigt. Er wird nur im Vergleich rwendet: der funkelnde Almandin ist *schöner als der herrlichste blutrote Karfunkel*[99]. Bei Hoff-ann wie bei Wieland haben wir es keineswegs mit einem dichterischen Symbol, ob gelungen oder cht, zu tun; in beiden Fällen handelt es sich nur um ein Motiv, das zum gewollten Kolorit bei-agen soll.

Eichendorff, wohl unter dem Einfluß des inzwischen schon erschienenen *Klingklingel-Alma-chs*, führt den Stein nur noch humoristisch an. Im 2. Buch von *Ahnung und Gegenwart* (1815) schreibt er einen enthusiastischen jungen Dichter, der den Spitznamen *Thyrsusschwinger* trägt: *las eine lange Dithyrambe von Gott, Himmel, Hölle, Erde und dem Karfunkelstein mit angestreng-ter Heftigkeit vor ...*[100]. Und im 3. Buch, Kap. 21/22, porträtiert er einen Irrsinnigen, dem als ichen seines Wahnsinns der Name *Karfunkelspäher* verliehen worden ist.

Unter den Romantikern hat also nur Novalis den Karfunkel konsequent zu einem Symbol der mantischen Ideale gemacht; die plumpe Behandlung des Steins bei seinen Nachfolgern hat dazu führt, daß er als Sinnbild für die ganze Bewegung parodistisch benutzt werden konnte. Und ge-de der parodistische Gebrauch war es wiederum, der den Karfunkel mindestens im Auge des blikums erst recht zum Symbol der Romantik stempelte.

Natürlich waren es nicht nur die Romantiker, die den Stein erwähnten und für verschiedene vecke verwendeten. Bei Goethe kommt er zum Beispiel auch mehrere Male vor, wie in dem askenzug *Amor* (zum 30. Januar 1782), wo der Knabe Amor aus einem großen glänzenden Kar-

[97] Zitiert bei Caspar, aaO., S. 57—58.
[98] *Poetische Werke*, Berlin 1957, Bd. I, S. 229.
[99] Ebda. Bd. V, S. 226.
[100] *Werke und Schriften*, hrsg. von Gerhart Baumann in Verbindung mit Siegfried Grosse, Stuttgart o. J. [1957], Bd. II, S. 132.

funkel springt, um der Herzogin Luise den Text des Gedichtes zu überreichen[101]. Und gegen An fang der *Natürlichen Tochter* (1803) erzählt der Herzog zum ersten Male dem König von seine Tochter Eugenie:

Und wie in dunklen Grüften,
Das Märchen sagt's, Karfunkelsteine leuchten,
Mit herrlich mildem Schein der öden Nacht
Geheimnisvolle Schauer hold beleben,
So ward auch mir ein Wundergut beschert,
Mir Glücklichem[102]*!*

Hier wirkt der Stein bloß als Vergleichspunkt. Im *West-Östlichen Divan* hingegen wird er, wie be Wieland, zur Ausmalung der orientalischen Atmosphäre zitiert:

Doch ich fühle schon Erbarmen
Im Karfunkel deines Blicks ...[103]

Schau! Im zweifelhaften Dunkel
Glühen blühend alle Zweige,
Nieder spielet Stern auf Stern;
Und smaragden durchs Gesträuche
Tausendfältiger Karfunkel;
Doch dein Geist ist allem fern[104]

In der *Neuen Melusine* funktioniert der Stein wieder als ein märchenhaftes Element, als de Barbier entdeckt, daß das Kästchen, welches er herumtragen muß, in Wirklichkeit die Wohnun seiner Geliebten ist; er sieht das Licht durch eine Spalte in der Decke hindurchschimmern *... ich vermutete, daß ein Karfunkel im Kästchen liege ...*[105]. Und schließlich begegnen wir ihn noch in *Faust* II, als Wagner das Gefäß betrachtet, worin gerade Homunculus geschaffen wir (V. 6823–6827):

Schon hellen sich die Finsternisse;
Schon in der innersten Phiole
Erglüht es wie lebendige Kohle,
Ja wie der herrlichste Karfunkel,
Verstrahlend Blitze durch das Dunkel[106].

An dieser Stelle können wir beobachten, wie die Etymologie des Wortes *Karfunkel* zur Gestaltun der Sprache beigetragen hat; die drei letzten Verse resümieren geradezu in konzentriertester Form die bekanntesten Angaben über den Karfunkel in den Lapidarien von alters her. Aber in keinem dieser Fälle — mit der möglichen Ausnahme des Maskenzuges *Amor*[107] — hat der Karfunke eigentlich eine symbolische Funktion, wie bei Novalis. Mit der Nennung des Steines will Goeth bloß eine gewisse Atmosphäre — hier spätmittelalterlich und dort orientalisch — andeuten.

Noch ein Gedicht muß hier berücksichtigt werden, welches zwar den Karfunkel nicht be Namen nennt, aber doch durch verschiedene Anspielungen klar zu erkennen gibt, daß auch hie

[101] WA I, Bd. XVI, S. 443–452.
[102] *Werke*, hrsg. von Erich Trunz, Hamburg 1948ff., Bd. V, S. 217.
[103] Ebda., Bd. II, S. 63.
[104] Ebda., S. 84, *Vollmondnacht.*
[105] Ebda., Bd. VIII, S. 361.
[106] Ebda., Bd. III, S. 209.
[107] Hier wirkt der Stein als Symbol des Wunderbaren schlechthin, wie Wilhelm Emrich, *Symbo interpretation und Mythenforschung*, Euphorion 47, 1953, S. 43, erläutert, denn es komm nicht auf den Karfunkel als solchen an, sondern bloß auf die un- oder übernatürliche Gebu der Geniusgestalt.

r berühmte Stein gemeint ist. Uhlands *Roland Schildträger*[108] beschreibt die Erwerbung eines ines, den ein Riese besitzt:

Dies Kleinod, hell wie Sonnenschein,
Ein Riese trägt's im Schilde sein
Tief im Ardennerwalde.

t es dem jungen Roland gelingt, den Giganten zu erschlagen und den Stein zu gewinnen, heißt dann weiter:

Das Riesenkleinod setzt' er ein [in des Vaters Schild],
Das gab so wunderklaren Schein
Alswie die liebe Sonne.

ir haben hier also einen funkelnden Stein, der in einen Schild eingesetzt wird, und das Ganze ielt sich im Lager Karls des Großen ab — alles Motive, die zum Karfunkelkomplex gehören, wie rade Uhland es gewußt haben muß. Und der Karfunkel wird doch nicht genannt!

Einen letzten Hieb auf den romantischen Stein brachte noch einmal Voß in seiner *Antisymbolik* ttuttgart 1826), wo er sich wieder über die Ideale der Romantik lustig macht: *Wilhelm Schlegels le Geheimbündner zur Herstellung der hildebrandischen Domherrnzeit, von welchen ein Klupp im hre 1805 sich bei uns eingenistet, übten zumeist nur Sang und Klang für die geahnten Anschauungen s karfunkelnden Orients und des südlichen Sonnenlichtes* (Bd. II, S. 252).

Trotz dem Spott der Antiromantiker lebte der Karfunkel noch immer fort. Zwar wucherte er cht mehr wie zu Zeiten der mittelalterlichen Epiker und später der Romantiker, aber bis heute t er in zwei Zweigen der Literatur seinen Platz gehalten: einerseits beim Volk als gesunkenes ulturgut und andererseits gelegentlich bei Dichtern des 19. Jahrhunderts, die die Romantik bten, wie Adalbert Stifter, oder bei verspäteten Romantikern wie Hermann Hesse.

Schon früh muß sich der im Mittelalter so beliebte Karfunkel einen Weg in die Phantasie des olkes gebahnt haben; Zeugnisse dafür sind heute noch sehr lebendig. Aber hier treffen wir eine erkwürdige Umwertung, denn was früher als ein Symbol für Christus galt, ist beim Volk oft m Sinnbild des Teufels geworden[109]. Dies ist in J. P. Hebels Gedicht *Der Karfunkel*, das 1803 seinen *Alemannischen Gedichten*[110] erschienen ist, sehr auffallend. Das Gedicht beschreibt die füllung einer Wahrsagung, die eine Frau in den Karten liest. Sie zieht viermal: die erste Karte das *Eckstai-Aas — 'es bidütet e rote Charfunkel; / 's isch ke guete Schick.* Indessen spielt ihr Mann, r Michel, im Wirtshaus mit dem Vizli Buzli Karten; als er gewinnt, läßt er sich mit einem maschen Ring bezahlen (*Es sinn verborgeni Chräfte / in dem rote Charfunkel. O lueg doch, / wie n er n a' blitzt!*), der die Kraft hat, seine leeren Taschen mit Geld zu füllen. Der Besitz des Karfunls ist, wie vorausgesagt wurde, der Anfang von Michels schrecklichem Ende, wie das Gedicht allen gruseligen Einzelheiten darstellt.

Schon Zedlers *Universal Lexikon* hatte von Karfunkeln berichtet, die im Carpathischen Gebirg d im Appenzeller Gebiet zu finden waren, und die moderne Sagenforschung lehrt, daß solche egenden heutzutage unter dem Volk zäh weiterleben. So erzählen die Bauern in Kärnten von n hadischen Leuten, einem Riesengeschlecht, denen der Karfunkel in ihren dunklen Felsenohnungen als Leuchte dient und die die Menschen für gute Taten mit diesen Edelsteinen be-

Gedichte, hrsg. von Erich Schmidt u. Julius Hartmann, Stuttgart 1898, Bd. I, S. 263–270.
Dasselbe Phänomen zeigt sich bis zu einem gewissen Grade auch bei der Säkularisierung des Begriffs 'Gral' und, noch stärker, bei den Wandlungen des Begriffes 'Drittes Reich'. Vgl. hierzu Wolfgang Golther, *Parzival und der Gral*, Stuttgart 1925, bes. S. 257–266: *Der niederdeutsche Gral*; und Julius Petersen, *Die Sehnsucht nach dem Dritten Reich in deutscher Sage und Dichtung*, Stuttgart 1934. Im frühen Mittelalter wurde das Einhorn, das sonst bekanntlich als Sinnbild des Heilands galt, oft als Verkörperung des Bösen aufgefaßt; vgl. hierzu Carl John, *Zur literarischen Geschichte des Einhorns*, T. II, Berlin 1897, S. 8–12.
Hier zitiert nach dem Text in: Johann Peter Hebel, *Werke und Briefe*, Leipzig 1943, S. 121–129.

lohnen[111]. In der Schweiz gibt es Berichte von leuchtenden Steinen, die dem Besitzer irgendw abhanden kamen und dann nachträglich als Karfunkel identifiziert wurden[112]. Und manchm führt der Stein sogar, seine Funktion als Teufelsmittel bewährend, vom rechten Glauben an Go ab. So wird erzählt, wie drei Männer einen Karfunkel finden. Unter dem bösen Einfluß des ma schen Steines werden sie hochmütig und gotteslästernd: *So jetzt, des Herrgotts Licht brauchen w nicht mehr, dieser Stein zündet besser*[113]. Wie der Michel in Hebels Gedicht gehen sie bei ihre liederlichen Leben schnell zugrunde. In völlig verwandelter Gestalt wirkt der Karfunkel also i mer noch als lebendiges Element im Aberglauben des Volkes.

Seinen alten romantischen Glanz hat der Stein aber in der Dichtung erhalten, wie z.B. Stifters *Hochwald*, wo der alte Gregor daran erinnert, daß der Hochwaldsee der Sage nach als e Zauberwasser gegolten hatte: ... *alles flimmert von Gold und Silber, schönen Geschirren und rot Karfunkeln, wie ein Kopf so groß*[114]. (Jedoch in *Witiko*, wo man vielleicht eher erwarten würd den Stein anzutreffen, gibt es keine einzige auch noch so leise Anspielung darauf.)

In den romantischen Märchen Hermann Hesses bekommt der Stein noch einmal einen ec symbolischen Gehalt mit einem Anflug von Magie — genau wie bei Novalis, dessen Dichtung gerade Hesse sehr gut kennt und hochschätzt. In *Piktors Verwandlungen* (1922) wird der Verwan lungsbegriff, den Hesse so oft theoretisch erörtert hat — in *Siddhartha* oder *Klingsors letzter Son mer* —, in märchenhafter Verwandlung der Person bildlich dargestellt. Als Piktor das Paradi betritt, erkennt er, daß das Paradies der Dinge eigentlich nur darin bestehe, daß sie die Fähigke besitzen, sich willkürlich und unaufhörlich in immer neue Daseinsformen zu verwandeln. Er sie da einen Vogel, der sich in eine Blume, einen Schmetterling und endlich in einen farbigen Krist transformiert. Mittels dieses (hier noch unbenannten) Steines wird es Piktor ermöglicht, sich einen Baum zu verwandeln. Jahrelang dauert dieser Zustand, aber Piktor findet kein richtig Glück an seinem Baumsein, denn ihm fehlt noch etwas. Eines Tages kommt ein Mädchen in d Garten gelaufen, und auf einmal weiß Piktor, daß es sein Wunsch ist, sich mit diesem Mädch zu vereinigen, denn nur diese vollkommene Union, so sieht er jetzt ein, kann glücklich mache *Ein Vogel kam geflogen, ein Vogel rot und grün, ein Vogel schön und kühn kam geflogen, im Bog kam er gezogen. Das Mädchen sah ihn fliegen, sah aus seinem Schnabel etwas niederfallen, das leuc tete rot wie Blut, rot wie Glut, es fiel in's grüne Kraut und leuchtete im grünen Kraut so tief vertrau sein rotes Leuchten warb so laut, daß das Mädchen sich niederbückte und das Rote aufhob. Da war ein Kristall, war ein Karfunkelstein, und wo der ist kann es nicht dunkel sein. Kaum hielt das Mä chen den Zauberstein in seiner weißen Hand, da ging alsbald der Wunsch in Erfüllung, von dem sei Herz so voll war*[115].

Wir haben damit den Wunderstein des deutschen Mittelalters durch mehr als zwei Jahrtausend verfolgt. Während seine Entwicklung einerseits die Geschichte der Steinkunde im allgemeine widerspiegelt, sind es andererseits gerade die davon abweichenden Eigentümlichkeiten des Ka funkels, die ihn zum Wunderstein gestempelt haben und die der Mühe der Betrachtung wert sin Obwohl der Stein in den anderen europäischen Literaturen nicht fehlt (man begegnet ihn z. ein paarmal bei Shakespeare und Chaucer und Ben Jonson und relativ häufig bei den provenç lischen Troubadours), ist er seit dem Mittelalter nur innerhalb des deutschen Sprachgebiets mehr als einem leblosen Requisit geworden. Bei den mhd. Dichtern und wieder in der Romanti (bei Novalis) leuchtete er als höchstes Symbol des Ideals auf. Heute hat sich der einst berühm Karfunkel in den unterirdischen Strom des Volksaberglaubens geflüchtet, von wo aus er gelegen lich in den Dichtungen traditionsbewußter Epigonen eine würdige Auferstehung erlebt hat.

[111] Georg Graber, *Sagen aus Kärnten*, Graz 1944[6], S. 40 ff.
[112] Josef Müller, *Sagen aus Uri*, hrsg. von Hans Bächtold-Stäubli, Basel 1926, Bd. I, S. 269–27
[113] Ebda.
[114] *Studien*, hrsg. von Max Stefl, Augsburg 1955, Bd. I, S. 246.
[115] Hermann Hesse, *Piktors Verwandlungen*, Berlin u. Frankfurt a/M. 1954. In dieser unpag nierten Faksimile-Ausgabe findet man auch ein eigenhändiges Aquarell von Hesse, das ein Karfunkelstein darstellen soll.

Besprechungen

Wolfgang Kayser, Geschichte des deutschen Verses. Zehn Vorlesungen für Hörer aller Fakultäten. Francke Verlag Bern und München 1960, 256 Seiten.

„Strenger erfaßt als die Begriffe des Inhalts sind die meisten der Begriffe, die auf die formalen Eigenschaften literarischer Werke bezogen sind" — mit diesem Satz leitete W. Kayser 1948 ein neues Kapitel 'Grundbegriffe des Verses' seines Buches *Das sprachliche Kunstwerk* ein. Seit seiner Dissertation über *Die Klangmalerei bei Harsdörffer* (1932) bis zu dem posthum im 54. Bande dieser Zeitschrift erschienenen Aufsatz *Goethes Dichtungen in Stanzen* haben die „klarer umgrenzten und greifbareren" Phänomene des Versbaus ihn immer wieder angezogen. Die Beschäftigung damit ihnen galt ihm als einer der verläßlichsten — immer noch viel zu wenig genutzten — Zugänge zum Verständnis von Dichtung im Sinne jener schon in dem Londoner Vortrag *Beobachtungen zur Dichterskunst des West-östlichen Diwans* (jetzt in: *Die Vortragsreise*, 1958, S. 149 ff.) berufenen *Diwan*-Note Goethes: *Die Besonnenheit des Dichters bezieht sich eigentlich auf die Form, den Stoff gibt ihm die Welt nur allzu freigebig, der Gehalt entspringt freiwillig aus der Fülle seines Innern; bewußtlos begegnen beide einander, und zuletzt weiß man nicht, wem eigentlich der Reichtum angehöre. Aber die Form, ob sie schon vorzüglich im Genie liegt, will erkannt, will bedacht sein, und hier wird Besonnenheit gefordert, daß Form, Stoff und Gehalt sich zueinander schicken, sich ineinander fügen, sich einander durchdringen.*

Die Goetheforschung — seit mehr als hundert Jahren am Werk und für einen einzelnen kaum mehr übersehbar — hat diesen Hinweis so wenig beachtet, daß „das Buch über Goethes Verskunst", die K. in einer seiner Göttinger Vorlesungen feststellen mußte, „noch nicht geschrieben" ist und vorläufig noch nicht geschrieben werden" wird, „weil es einfach an den nötigen Vorarbeiten fehlt" (S. 77). Aber „die nächste größere Arbeit sollte Goethes Verskunst gewidmet sein", teilt die Witwe und Herausgeberin seines metrischen Kollegs „für Hörer aller Fakultäten" in ihrem Vorwort mit und läßt uns doppelt schmerzlich den Verlust empfinden, den K.s Tod gerade für die Versforschung bedeutet hat.

Eine 'Geschichte des deutschen Verses' im eigentlichen Verstande konnte die gar nicht zur Publikation in Buchform bestimmte Vorlesungsreihe nicht hergeben, und es ist daher zweifelhaft, ob der Titel geschickt gewählt ist. Die deutsche Versgeschichte beginnt nicht erst im 16. Jahrhundert, und ihre Epochen sind auch weiterhin recht ungleich belichtet. Gleichwohl haben wir allen Grund, für dies nachgelassene Geschenk dankbar zu sein, in welchem wir dem feinsinnigen Interpreten und intimen Kenner des deutschen Versbaus noch einmal lesend begegnen. Er kann die Fragezeichen nicht mehr wegwischen, die wir hier und dort zu setzen haben werden, aber ich bin überzeugt, daß er sich mitdenkende und fragende Hörer (und Leser) wünschte und daß sein Vorhalg manches „noch nicht Druckreife" eben deshalb zur Diskussion gestellt hat, um zu „eingehender Nachprüfung" (S. 77) anzuregen.

Anders als in der liebenswerten *Kleinen deutschen Versschule* von 1946, die metrische Grundbegriffe vermitteln und sich nicht zuletzt auch „an die jungen Dichter" wenden wollte (bisher wohl mit mäßigem Erfolg), geht es in diesen Vorlesungen um geschichtliche Erkenntnis. Sie sind das „eingsschnittartige Gegenstück" zu der „querschnittartig den Formenbestand und die in ihm enthaltenen Möglichkeiten" aufzeigenden „systematischen Bestandsaufnahme" (S. 11). Strittige Fragen in ihrem Für und Wider zu erörtern, verbot der gegebene Rahmen, die wertende Stellungnahme des Vf.s bleibt jedoch selten zweifelhaft. So entscheidet er sich gegen Heusler für die akzentuierende Lesung von Hans Sachsens Sprechversen. Opitz behält — historisch gesehen nicht ganz zu Recht — den Ruhm, als erster den Einklang von Wortakzent und Versiktus als Grundbedingung deutschen Versbaus gefordert und praktiziert zu haben. Aber ihm, der endlich „die volle

Autonomie der Wortkunst" (S. 28) durchsetzte, fehlte „das eigentlich rhythmische Gefühl d Dichters" (S. 33). Der „größte Verskünstler, den die deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts h sitzt" (S. 39), ist Hofmannswaldau. Bedauerlich ist, daß die unverkennbar achttaktige Langze des Alexandriners S. 31f. wiederum als Sechstakter präsentiert wird: die große Masse, etwa I Angelus Silesius oder Gryphius, ist gar nicht ohne Innenpause zu lesen.

Alles Lob verdient das ständige Bemühen um historische Verknüpfung und Erklärung. Klo stocks Freie Rhythmen — „fast der einzige Beitrag, den die deutsche Lyrik zum Formenscha der Weltliteratur geliefert hat" (S. 53) — werden ansprechend als wortkünstlerische Parall erscheinung zum 'gleitdynamischen' „Mannheimer Musikstil" (S. 54f.) begriffen. Die Rückwe dung des Göttinger Hains zum gereimten Lied datiert von „Höltys Bekanntschaft mit dem Minn sang" (S. 62) her, und in diesem Kreise zuerst entsteht „ein besonderes Gefühl ... für das Eth einer Versart" (S. 64), das freilich vor Goethes verwandelnder Kraft nicht von Bestand ist (S. 7

Den metrischen Charakter des Blankverses betont K. mit Recht. „Alle Unregelmäßigkeit bei Goethe, meist auch bei Schiller" seien „funktional begründet" (S. 72). Daß die zweisilbig Senkungen in ihren fünffüßigen Jamben nur vom Druckbild (z. B. *Könige* — *Kön'ge*) vorgetäusc würden, wird sich schwerlich halten lassen, wie die Zusammenstellungen von Zarncke für Schill (*Kl. Schriften* I, 1897, S. 390f.; 398f.; 403; 407; 410) beweisen. „Das Geheimnis" des Goethesch Blankverses liege „auch hier wieder nicht in der ganz regelmäßigen Wiederkehr eines metrisch Schemas, sondern — wie meist bei Goethe — in den Kola, genauer gesagt in der Korresponde der Kola" (S. 75), was K. an dem Schluß der *Iphigenie* demonstriert: V. 2151ff. „Goethe will z nächst Einschnitte, die den Vers gliedern, so daß entweder zwei oder drei Akzente zusammeng faßt werden" (ebda.). Das heißt nichts anderes, als daß der Dichter sich des legitimen Mittels d Zäsur bedient. Aber dann geht es weiter: „Es entstehen Korrespondenzen, die nun den Versch rakter ausmachen. Goethe wechselt zwischen den Möglichkeiten, die Zeilen zu unterteilen, so d die Zeilenteile in der Struktur korrespondieren: Zwei Hebungen und drei Hebungen werden z sammengefaßt; dann wieder verwendet er ganze Zeilen als einheitliches Kolon, und das wiederu durch einen ganzen Abschnitt, so daß nun Korrespondenz zwischen den einzelnen ganzen Zeil entsteht" (S. 75f.).

K. verwendet, wie man sieht, den Begriff Kolon in etwas weiterem Sinne als Heusler, der i als kleinste Atemgruppe definierte und an die Stelle der ihm unbrauchbar erscheinenden Termi 'Wortfuß' und 'Sprechtakt' setzte. Gefälliger Wechsel der rhythmische Kola begrenzenden Zäs ist ein Wesensmerkmal des Blankverses im Gegensatz zum italienischen Endecasillabo oder zu französischen Vers commun. Wie aber steht es mit der nach K. den Verscharakter bestimmend Korrespondenz dieser Kola? Der Vf. legt zu Anfang unseres Absatzes die Schnitte folgendermaße *Ohne Segen, | In Widerwillen, scheid' ich nicht von dir. | Verbann' uns nicht! Ein freundlich Ga recht walte | Von dir zu uns.* Das seien 2 Hebungen + volle Zeile + volle Zeile + 2 Hebungen u somit die gewünschten korrespondierenden Kola. Zunächst wäre zu fragen, ob man so lesen mu und ob das wirklich der von Goethe gewollte Rhythmus ist. Hinter *Widerwillen* ist ein Komma g setzt und damit mindestens eine leichte Zäsur gefordert; hinter *Verbann' uns nicht!* ist sie ga stark. Das ergäbe als 2 + 2 + 3 + 2 + 3 + 2 Ikten immer noch eine Korrespondenz, — wenn nic die Verse 2153/54 durch Enjambement verbunden wären: *Ein freundlich Gastrecht walte | Von d zu uns* — da ist die Versgrenze denkbar schwach, nahezu aufgehoben, und dann hätten wir a rhythmische Kola 2 + 2 + 3 + 2 + 5 Ikten.

In den 23 Zeilen unseres Textstückes fallen 16mal Vers- und Kolongrenze zusammen, nur in Fällen herrscht Enjambement und niemals mehr als zweimal hintereinander. Und diese Tatsach daß Goethes Verse in der großen Mehrzahl rhythmische Ganze bilden, ist, glaube ich, viel en scheidender als die Korrespondenz der Kola, bei deren Abgrenzung ein subjektives Moment n ganz auszuschalten ist. Die Integrität des Verses stellt sich stets bald nach kurzer Unterbrechu wieder her. Die letzten Zeilen des bewegenden Abschiednehmens sind gewiß nicht zufällig reich gegliedert: 2168f. *Leb' wohl! | O wende dich zu uns und gib | Ein holdes Wort des Abschieds mir z*

rück! — Zäsur nach dem ersten *Leb' wohl*, und dann läuft die beschwörende Bitte der Scheidenden über die Versgrenze hinweg ohne deutlichen Einschnitt bis zum Ende des nächsten Verses. 2170ff. *Dann schwellt der Wind die Segel sanfter an, | Und Tränen fließen lindernder vom Auge | Des Scheidenden.*' ... Hier wird die Versgrenze abermals und buchstäblich überspült, und die syntaktische Periode endet in einer scharfen Zäsur. Es folgt das zweite *Leb' wohl!*, wiederum mit leichtem Einschnitt, und dann die Wiederholung der Bitte mit anderen Worten, wobei die Versgrenze zwar nicht aufgehoben, aber auch nicht betont ist und außerdem ein leichter Schnitt hinter *Freundschaft* zu erwägen wäre. Thoas' gewährende Worte *Lebt wohl!* sind als einsilbige Taktfüllungen zu lesen, und die lapidare Kürze seiner Antwort, in einen zweisilbigen Vers gebannt, unterstreicht auch vom Metrischen her die Schwere der Überwindung.

Das hinter die behauptete „Korrespondenz der Kola" am Schluß der *Iphigenie* gesetzte Fragezeichen soll K.s prinzipielle Unterscheidung zwischen dem metrischen Schema und dem individuellen Rhythmus eines Gedichts nicht aufheben. Der Vergleich des Metrums mit „einer Art Canevas, einer Hilfskonstruktion, auf der sich die eigentliche Begegnung zwischen Sprache und Rhythmus zu dem Neuen des Versgebildes vollzieht" (S. 16), steht schon in der *Kleinen deutschen Versschule* und ist in *Das sprachliche Kunstwerk* so formuliert: „Nicht die Hebungsabstände mit ihren einfachen Zahlenverhältnissen, sondern die Kola sind die Einheiten des Rhythmus; seine Ordnung im Verse existiert als die Ordnung der Kola, als ihre Bildung und Entsprechung" (^{3}1959, S. 250). Kommt das Leben des Verses am Ende doch aus einem heimlichen Widerspruch von Sprache und Metrum? Mindestens überall dort, wo der Sprache ein eigentlich ungemäßes, weil zu enges, metrisches Kleid angemessen wurde? Nach K. handelt es „sich nicht um völlige Lösung oder gar Feindschaft"; „das Schema stellt schon die Grundlage dar, durch die die einmalige Bewegung des Gedichtes bestimmt wird" (*Kl. dt. Versschule*, ^{4}1954, S. 104). Entscheidend ist das unwägbare rhythmische Gefühl des Dichters, der Rhythmus hat oder nicht hat, besser den „der Rhythmus seines werdenden Gedichtes hat" (ebda., S. 110f.). K.s Begriff des individuellen Rhythmus ist etwa dem der Agogik in der Musik vergleichbar; er gibt zu, daß die metrische Analyse damit „an die Grenze des Sagbaren und bestimmt des Lern- und Lehrbaren" gelange.

Der Vf. polemisiert mit U. Pretzel (DPhiA. III 2339f.) gegen die von Heusler als „einzig berechtigte Gliederung von Versen" vertretene Takteinteilung, die zwar „für bestimmte Verse und Versarten immer ihren Sinn" behalte, für „gewisse Verse" aber nicht ausreiche, bei denen nach Pretzel „der Versfuß als wahrhaftes 'Ordnungs'-Prinzip in sein Recht" trete, „weil nur dann eine sinnhafte Kongruenz zwischen Form und Inhalt erreicht wird". Wann dieser Fall gegeben ist, das dürfte aber nur relativ selten so klar sein wie beim *Parzenlied*, und die ihm aufgegebene Vorentscheidung zwischen Takten und Versfüßen müßte den Adepten der Verslehre in neue Zweifel und Konflikte stürzen, und die Metrik als lehr- und lernbares System, das begründet zu haben nicht das geringste Verdienst Heuslers gewesen ist, drohte wieder verloren zu gehen.

Dies als leise Warnung an seine sich neuerdings mehrenden Kritiker, so recht sie im Einzelfall immer haben mögen. Heusler war selbst Künstlernatur genug, um zu wissen, daß das Schema nicht das Letzte sein kann. Ihm ging es darum, eine bis dahin terminologisch verworrene Wissenschaft auf eine solidere Grundlage zu stellen, und die sollten wir nicht leichthin preisgeben. Neue Unklarheiten drohen, wenn K. den Begriff der Dipodie — d.i. der regelmäßige Wechsel von Haupt- und Nebenhebung, der vier $\frac{2}{4}$-Takte zu zwei $\frac{4}{4}$-Takten umgestaltet nach dem Schema ´ ` ´ ` — S. 85 für die Nebeneinanderstellung von zwei amphibrachischen Füßen: *Geschwinde! Geschwinde!* verwendet und *Die Vortragsreise* S. 165 von „zweizeiligen Dipodien" als rhythmischem Leitmotiv der Suleika-Strophe spricht. *Von Suleika zu Suleika*, schematisch ` ´ ` ´, dürfte zwar durchaus als Dipodie gelten, aber das gleichbenamste Amphibrachenpaar läßt mich zweifeln, ob tatsächlich nur dipodische Zweizeiler gemeint sind.

Auch mit den bequemen antiken Begriffen der Jamben und Trochäen sollte man etwas akkurater umgehen. Heusler hatte (*Deutsche Versgeschichte*, § 986) den einzigen Unterschied zwischen Jamben- und Trochäenversen im vorhandenen oder fehlenden Auftakt gesehen und bestritten, daß der jambische Vers in seiner ganzen Länge etwas anderes als der trochäische sei. K. wies mit Recht

darauf hin, daß dieser „kleine Unterschied" „dem Vers einen völlig anderen Charakter gibt", u demonstrierte das in der *Kleinen Versschule* an zwei themengleichen Gedichten C. F. Meyers, d Vierzeiler *Wund* (1882) in fünffüßigen Jamben und dem Achtzeiler *Abendrot im Walde* (1883) vierhebigen Trochäen.

Nach K. sind die tiefgehenden Änderungen alle „erst durch das andere Metrum möglich g worden". „Der Trochäus (in Verbindung mit der Zeilenverkürzung) gibt der zweiten Fassung i ren bedrängenderen, gequälteren Charakter. Vor allem aber an der zweiten Strophe der erst Fassung, die ja den Worten nach fast erhalten blieb, spürt man, wie unendlich eindringlicher d Keuchen und Bluten nun in der zweiten Fassung geworden sind. Der Jambus, so können wir z sammenfassend sagen, ist weicher, gleitender und verhaltener als der Trochäus" (*Kl. dt. Ver schule*, S. 28). K. findet also die veränderte Stimmung der Gedichte hauptsächlich in dem Üb gang vom Jambus zum Trochäus begründet. Sieht man genauer zu, stellt sich heraus, daß c zweite Fassung *Abendrot im Walde* erst allmählich von jambisch-steigendem zu trochäisch-falle dem Rhythmus übergeht. Ich muß, um das zu zeigen, einmal nach 'Wortfüßen', d.h. allerklei sten Atemgruppen unterhalb der Kola (in Kaysers Sinne) abteilen:

Ìn den Wáld | bin ích | geflűchtet,
Eìn zu Tód | gehétztes | Wíld,
Dà die lêtzte | Glút | der Sónne
Längs der | glátten | Stámme | quíllt.

Die Eingänge: *Ìn den, Eìn zu, Dà die* wirken eher wie zweisilbige Auftakte und sind zu schwac um den Zeilen trochäischen Charakter aufzuprägen; *bin ích, geflűchtet, gehétztes, der Sónne* sin rein steigende pedes; die letzten drei wären genau genommen Amphibrachen. Lediglich *Wíld* u *Glút* bahnen den Umschwung zu fallendem Rhythmus an, den die letzte Zeile am ehesten verwir licht und die zweite Strophe dann beibehält:

Keúchend | líeg ich. | Mír zu Seíten
Blútet, | síehe, | Moós und Stein —
Strőmt | das Blút | aus meínen | Wúnden?
Óder | íst's | der Ábendschein?

Der erste Vers weist nur am Ende ein steigend-fallendes (amphibrachisches) Rhythmikon au *zu Seíten*; der zweite ist rein trochäisch. Dagegen hat der dritte einen jambischen und ein amphibrachischen Wortfuß, die einen wirkungsvollen Kontrast zu dem trochäischen Eingang u Ausgang ergeben: *Strőmt | das Blút | aus meínen | Wúnden.* Derselbe Umschwung wiederholt sic stauend, in der letzten Zeile: *Óder | íst's | der Ábendschein?* Vielleicht, wahrscheinlich beruht d eindringliche Wirkung, der gequältere Charakter dieser Strophen gerade auf der bewußten u kunstvollen Mischung jambischer bzw. amphibrachischer und trochäischer pedes. Es kann jede falls keine Rede davon sein, daß hier, im Gegensatz zum jambischen Gang der ersten Fassung, d trochäische chemisch rein realisiert worden wäre. Und der Dichter hat gut daran getan, die völli Deckung von Wort- und Versfüßen zu vermeiden, die Heine mit Recht an Immermanns *Tulifän chen* kritisiert hat.

K. hat der 'Zeilenverkürzung' nur untergeordnete Bedeutung für die Umformung beigemesse sie ist jedoch keineswegs unwichtig. Der Fünffüßler ist in der Regel keine fortlaufende ungegliede Zeile wie der trochäische Viertakter, sondern er hat und verlangt eine Zäsur, die im französisch Vers commun hinter der vierten Silbe obligatorisch ist, im Deutschen meist freier gehandha wird. C. F. Meyers Neudichtung hat an die Stelle der Zäsuren Versgrenzen gelegt. Wie steht es u die Wortfüße der Fassung *Wund*?

Zu Wálde | flűcht ich, ' ein gehétztes | Wíld,
Indès | der Ábendhímmel ' púrpurn | quíllt.

In der ersten Zeile wechseln steigende und fallende Silbengruppen; die zweite geht mit *Ábe himmel* zu trochäischem Rhythmus über. Die Zäsur liegt im ersten Verse nach der fünften, i

zweiten nach der siebten Silbe, und hier ist sie sehr schwach. Das Stärkeverhältnis der Schnitte wiederholt sich in der zweiten Strophe:

Ich lieg | und keúche. ' Zù mir | rínnt | herein
Ein stílles | Blúten ' über Moós | und Stein.

Nach der Zäsur der ersten Zeile setzt es trochäisch ein: *Zù mir | rínnt* ..., und die zweite kommt einem trochäischen Vers mit Auftakt ziemlich nahe.

In der zehnten Göttinger Vorlesung hat K. (S. 135f.) zwei weitere Gedichte C. F. Meyers verglichen: *Auf dem See* und *Eingelegte Ruder* und dabei noch auf ein anderes wichtiges Moment der Umgestaltung aufmerksam gemacht, nämlich die Massierung bedeutungsvoller Wörter: *Meine eingelegten Ruder triefen, | Tropfen fallen langsam in die Tiefen* statt *Ich gleite durch das Dunkel | In leicht geführtem Kahn* ... Die zentralen Verse des ersten Entwurfs:

Und rúhig | stírbt | mein Héute
Den schmérzenlósen | Tód.

hatten trotz Auftakten schon vorwiegend trochäischen Rhythmus (man lese sie einmal ohne Auftakt!). An dem schweren Ernst der endgültigen Fassung:

Níchts, | das mích | verdróß! ' Níchts das mich | freúte!
Niéderrínnt ' ein schmérzenlóses | Heúte!

ist außer der überlegten Wortwahl wohl die Zäsur des fünftaktig gewordenen Verses nicht unbeteiligt. Während die zweite Zeile so gut wie rein trochäisch ist, enthält die vorhergehende neben zwei jambischen auch einen daktylischen Fuß (falls man nicht die recht harte Tonbeugung *Nichts dás* riskieren will).

Wiederum sind in beiden Gedichten jambische und trochäische pedes gemischt wie in *Wund* und *Abendrot im Walde*, wo nicht einmal von einem eindeutigen Vorwiegen der einen oder der anderen zu sprechen war. Jambische Verse im herkömmlichen Sinne sind offensichtlich nicht rein steigend und trochäische nicht rein fallend, und es sieht so aus, als bliebe als einziges Differenzierungsmittel das unscheinbare Faktum vorhandenen oder fehlenden Auftaktes übrig. Das würde auf eine Bestätigung von Heuslers These hinauslaufen: „Verstände man unter 'Jambus' das Kolon $--\acute{-}$, also das Versglied x x́ ', dann gäbe es keine jambischen Versarten, nur jambische Gelegenheitszeilen; und entsprechend bei den Trochäen. Der faßbare Gegensatz der beiden Klassen liegt im Verseingang: Auftakt oder nicht. Das Versinnere erlaubt beiden Klassen gleiche Mischung der wechselnden Gehörglieder" (§ 987).

Wenn jedoch, wie wir gesehen haben, das Dasein oder Fehlen des Auftaktes den tatsächlichen rhythmischen Ablauf des Verses nicht zu präjudizieren vermag, kommt diesem Unterschied im Grunde auch keine versartbestimmende Bedeutung zu. Es wäre dann besser, allgemein von zweisilbigen Takten mit und ohne Auftakt zu sprechen und die durch ihren Gebrauch in antikem Sinne ohnehin belasteten Begriffe 'jambisch' und 'trochäisch' für den durch die Abfolge der Atemgruppen bestimmten inneren Rhythmus solcher Verse jenseits des metrischen Schemas zu reservieren. Eine differenziertere Interpretation der großen jambo-trochäischen Versfamilie kann, glaube ich, auf diese Unterscheidung nicht verzichten. Denn die „Mischung der wechselnden Gehörglieder" ist in beiden Klassen nicht prinzipiell gleich, und das jeweilige Vorwiegen steigender oder fallender Wortfüße konstituiert den jambischen bzw. trochäischen Rhythmus, der durchaus in ein und demselben Gedicht wechseln kann. Gerade darin bewährt diese Versart ihre Modulationsfähigkeit, die erheblich größer ist, als Heusler zugestehen wollte. Eine solche sauberere Abgrenzung des Sprachgebrauchs müßte gerade auch im Sinne von K.s Unterscheidung zwischen Metrum und Rhythmus liegen. Bei dem „geballten Wasser" von *Holde Lili* (S. 86) wäre dann allerdings noch der Rolle der Daktylen *Áll meine* und *Sáng bist du* zu gedenken.

Die Grundthese der Goethe-Vorlesung lautet: „Ein Versmaß ist für Goethe kein leeres Gefäß, das gefüllt wird, sondern das Versmaß hat für ihn eine eingeborene Assoziation zur Bildlichkeit und zum Gehalt" (S. 92). K. knüpft an Ergebnisse seiner Schülerin Karin Helm (*Goethes Vers-*

kunst im 'West-östlichen Diwan', Diss. Göttingen 1955) an, wonach die im *Diwan* auftretenden G stalten rhythmisch abgetönt seien, so daß z. B. eine sog. Schenken-Strophe und eine Suleik Strophe deutlich unterschieden werden könnten. Den Stanzen Goethes wird „das Symbol d Nebels" (S. 91 und Euph. 54, 1960, S. 235 ff.) zugeordnet, während die Terzine bei ihm *das Fes läßt zu Geist verrinnen* und *das Geisterzeugte fest bewahre*. Bei diesen „neuen Beobachtungen", d sich ihm „erst gestern abend" aufgedrängt hatten, war sich der Vf. selbst bewußt, „vielleicht no nicht Ausgereiftes" (S. 90) vorzutragen[1].

Relativ ausführlich ist die revolutionierende Rolle der Romantik für die deutsche Versg schichte erörtert (die damit zum andern Male der Musikgeschichte parallel laufe). Ihr „groß Ereignis" ist, „daß die Festigkeit der Strophe sich auflöst" (S. 127), und Brentano ist der Pro agonist dieses Prozesses. Der breite Raum, welcher der lyrischen Kunst dieses Dichters gegönnt is verrät die Vorliebe des Vf.s für den 'fließenden Rhythmus', der die Grenzen der Zeile wie d Strophe überspült[2]. Brentanos Gegenpol ist am Ende des Jahrhunderts Stefan George, „der groß Bauende" (S. 143), während der junge R. M. Rilke sich wieder dem Fließenden ergibt, den Rei entwertet, dem Zeilenende durch fortgesetztes Enjambement den Halt nimmt und so selbst d feste Bauform des Sonetts zerstört.

Fließender Rhythmus war auch das Versprinzip, das der französische Symbolismus durch de Mund Verlaines verkündete und das diesem Dichter in Deutschland den Weg bereitete, „weil w ja das deutsche romantische Lied in ihm wiederkehren spürten" (S. 147). Für die poetische Praxe der Symbolisten ist H. Friedrich zufolge allerdings gerade die Formstrenge entscheidend gewo den, das „genau einzuhaltende Regelwerk", das die Dichtung erst „über die rohe Spontaneitä und über das Chaos der Einfälle hinaushebt", indem der strenge Rhythmus „in einer Kontras spannung steht zu dem Verdämmernden des Gehaltes". Eine solche Erkenntnis zu gewinnen abe rief K. seinen Hörern zu, sei das eigentliche Ziel seines Kollegs gewesen, „daß nämlich Verswissen schaft treiben nicht bedeutet, Jamben zählen und wissen, was ein Triolett ist, sondern daß es b deutet, in der Ganzheit des Gedichtes diesen Aspekt des Verses an sich zu gewinnen, um dann sein Funktion im Ganzen zu ermitteln" (S. 148).

Die Metrik kann als Wissenschaft des Zählens, Messens und Wägens nicht entraten; sie b darf, wie alle philologischen Disziplinen, handwerklicher Solidität und Zucht. Aber sie soll darübe das große Ziel nicht aus den Augen verlieren, mitzuhelfen zum Verstehen sprachlicher Kunst werke. Sicherlich im Sinne des zu früh verstorbenen Gelehrten möchte der Rezensent seine Ein ladung an die jungen Germanisten nachdrücklich unterstreichen: „Es gibt ja kaum Arbeiten zu Verswissenschaft; hier liegt ein herrliches Material zur Untersuchung bereit" (S. 134).

Marburg an der Lahn Werner Schröde

[1] Auf S. 78 hat die Übertragung vom Tonband einen ärgerlichen Fehler verursacht; es mu heißen: *Dormi che vuoi di più*.
[2] S. 127 Z. 13 ist statt „Hexameters" Pentameters zu lesen.

S[igfrid] H[enry] Steinberg, Die Schwarze Kunst. 500 Jahre Buchdruck (Five Hundred Years of Printing). Übersetzt von **Johann Jakob Hässlin** Prestel-Verlag München 1958, 472 S., 9 Falttafeln, 108 meist ganzseitig und 37 kleinere Abb., 8°. Ln.

Die Schwarze Kunst von S. H. Steinberg hat eine so große Resonanz gefunden und ist für de Autor ein derart unerwarteter Verkaufserfolg geworden — die deutsche Ausgabe soll demnächs in zweiter Auflage erscheinen —, daß er sich in einem Artikel *Rund um mein Buch Die schwarz Kunst* (in der Schweizer Bibliophilen-Zeitschrift *Librarium*, Heft 1, 1960, S. 34–38) zu den ver schiedenen Ausgaben und auch Rezensionen äußern konnte.

Das Werk erschien in Buchform zuerst 1955 in der Taschenbuchreihe der Pelican-Books des Penguin-Verlages. Die Erstauflage von vermutlich 55000 Exemplaren ist binnen fünf Jahren verkauft worden. Es folgte eine „Bibliotheksausgabe" im Verlag Faber & Faber, London. In deutscher Übersetzung hat der Prestel-Verlag *Die Schwarze Kunst* herausgebracht. — Von den Rezensionen sagt Dr. Steinberg in dem oben genannten Artikel, „daß der weitaus größte Teil ... bestenfalls dem Selbstgefühl des Verfassers wohltut". Wir glauben nicht, im folgenden der Autoreneitelkeit schmeicheln zu müssen, zumal es nach der Flut von Besprechungen unendlich schwierig wäre, in dieser Hinsicht Neues zu sagen.

Das Werk ist in drei große Abschnitte geteilt: „Das erste Jahrhundert des Buchdrucks (1450 bis 1550); Das Zeitalter der Konsolidierung (1550—1800); Von Achtzehnhundert bis heute." Im einzelnen wird über die Entwicklung der Druckschriften, über Illustration, Format, Einband, d.h. über die Fortschritte in der Technik des Buchdrucks berichtet. Andere Kapitel handeln vom Buchdruck in den einzelnen Ländern. Und die Abschnitte über Zensur, Mäzene, Best- und Steady-Seller, über Buchhandel und Leserschaft stellen jene Verbindungen her, die es erlauben, das Buch in Form und Inhalt als ein Produkt und Behältnis menschlichen Geistes auf seinem abenteuerlichen Weg durch die Jahrhunderte zu verfolgen. Der große Reiz des Werkes liegt darin, daß es immer wieder die vielfältigen und erstaunlichen Bezüge zwischen dem Buchdruck und allen den Tätigkeitsgebieten des Menschen aufzeigt, die der Kundmachung und Tradition durch das gedruckte Wort bedürfen: Erziehung, Wissenschaft, Literatur etc.

So läßt sich das Produkt Buch – zumindest seit der Erfindung des Druckes mit beweglichen Lettern durch Gutenberg — als der Mittelpunkt einer Kulturgeschichte betrachten, in dem sich die Regungen menschlichen Geistes spiegeln. Das gedruckte Buch eignet sich hierzu mehr als jedes andere Produkt des Menschen — etwa Möbel, Hausgerät, Kostüme oder Werke der Kunst —, einmal, weil der Mensch im geschriebenen Wort sich meist unmittelbarer und verständlicher ausdrückt in seiner Geisteshaltung und Zeitbedingtheit, und zum anderen, weil gerade das Buch als Hülle jenes aufgezeichneten Wortes bewußt gehütet, tradiert, in Bibliotheken gesammelt wird und damit vielfältigen Untersuchungen zugänglich ist.

Steinberg macht in einem Kapitel über frühe Drucke in der Landessprache glaubhaft, wie Drucker die Entwicklung von Orthographie und Interpunktion einer Sprache lenken und bestimmen, ‚normalisieren' können; wie Druckdenkmäler — zumeist Bibel-Übersetzungen — überhaupt eine Sprache lebendig erhalten: z.B. das Litauische, Lettische, Estnische.

Hieran sei ein Exkurs in das Gebiet der Germanistik erlaubt. Gerade für die frühneuhochdeutsche Literatur — in die gleiche Zeit fällt die Erfindung und erste Entwicklung des Druckes mit beweglichen Lettern — fehlt es immer noch an eingehenden Untersuchungen besonders methodischer Art, welche die Beziehungen zwischen der Dichtung und ihrer Veröffentlichung durch den Buchdruck darstellen. Hier wäre beispielsweise eben die Festigung der Sprache durch Druckwerke zu betrachten: wie die Verbreitung einer großen Zahl identischer Texte und andererseits die Tradition eines Druckers auch der Regelmäßigkeit von Orthographie und Interpunktion zugute kommen. Auch Untersuchungen über Bestseller und Literaturmoden im Zusammenhang mit der Zeitgeschichte gehören hierher. Ferner wären Nachforschungen über die Druckprogramme der verschiedenen Verleger anzustellen: ebenso wie die Verlagshäuser heute ein ‚Gesicht' haben, bevorzugten auch die Drucker-Verleger des 15. und 16. Jahrhunderts oft ganz bestimmte Literaturrichtungen oder Autoren. So ließe sich also eingehend die Bedingtheit der Literatur durch die Druckkunst darlegen, deren sie zu ihrer Publikation und Verbreitung bedarf und die in enger Beziehung zu ihrer Wirkung steht.

Wenn im folgenden kritisch, d.h. auch das Negative kennzeichnend, verbessernd, zu Einzelheiten des Steinbergschen Buches Stellung genommen wird, so sei vorher und immer wieder daran erinnert, daß das Werk unbeschadet aller Einwände mit seinen überraschenden Einblicken in die Welt des Buches gerade für den unvoreingenommenen Leser, den gebildeten Laien, seinen festen Platz in einer Liebhaber-Bibliothek beanspruchen kann.

Für den Fachmann wird die Dreiteilung problematisch sein, werden die einzelnen Gebiete, wi Druckschriften, Illustration, Einband zu kurz und oberflächlich abgehandelt sein. Zu vermisse wäre beispielsweise eine ausführliche Betrachtung des Buchschmucks im frühen 16. Jahrhunder (Titelbordüren, Leisten, Initialen und Illustrationen), an dem die bedeutendsten Künstler de Zeit: Baldung, Cranach, Dürer, Graf, Holbein, Weiditz beteiligt waren. Zum Vergleich sei an di große Bedeutung von Chagall, Maillol, Moore, Picasso, von Barlach und Slevogt für die zei genössische Buchillustration erinnert.

Auf der anderen Seite ist für das Steinbergsche opus geradezu von einem Rausch von Zahle und Fakten zu sprechen. Überall werden die Lebensdaten von Personen, die Anzahl von Illu strationen etc. genannt. Auf S. 180 heißt es z. B. völlig ohne Notwendigkeit: „Die zweite Ausgab von 1473 enthielt drei Holzschnitte mehr". Das alles wäre wichtig bei einer wissenschaftlich exak ten Arbeit, die für die Forschung das Quellenmaterial zusammenträgt, nicht aber in dieser Da stellung für einen breiten Leserkreis.

Die Distanz zu jener Fülle der Daten, welche immer wieder den Lese-Atem bremsen, wir eben dadurch hergestellt, daß sich Zahlen und Folgerungen aus ihnen hin und wieder als falsc erweisen. So ist es durchaus nicht sicher, daß die „römischen" (Antiqua-)Typen in Deutschlan zuerst geschnitten wurden (S. 33). Das Jahr 1467 (in der englischen Original-Ausgabe übrigen noch ganz irrig 1464) für die Antiqua-Type des Straßburger Druckers Rusch ist nicht sicher ve bürgt, so daß die Antiqua-Drucke von 1468 in Rom durchaus die ersten sein können, wenn ma schon nicht die Schrift von Sweynheim und Pannartz in Subiaco von 1465 als „Antiqua" werte will. Ferner ist ein Druck des Columbus-Briefes — über die Entdeckung Amerikas — von Pedr Posa in Barcelona möglicherweise früher erschienen als „jener erste Druck" des Stephan Planc in Rom (S. 70). Damit verlieren diese Passagen merklich auch von der Eleganz ihrer Folgerungen

Der auf S. 159 erwähnte Drucker der Werke Thomas' a Kempis heißt Hochfeder (statt Hoch felder). Das Druckersignet von Fust und Schöffer wurde erstmals 1457 (im Wiener Exempla des *Psalteriums*) und nicht 1462 (S. 366) benutzt. Bei Abbildung 26 mit einer Darstellung au Kaiser Maximilians *Gebetbuch* steht das Jahr 1514 falsch für 1513, und das Druckjahr der *Imitat Christi* zur Abbildung 67 lautet wohl richtig 1640.

Dann sind einige Daten Goethescher Werke zu korrigieren (S. 220): die Schriften bei Göschen nicht als „die erste gesammelte Ausgabe seiner Schriften" zu bezeichnen, erschienen 1787—9 (1786 bei Steinberg), *Iphigenie*, *Egmont*, *Tasso* und das *Faust*-Fragment sowohl in dieser Schrif tenreihe als auch gleichzeitig separat. *Faust I* kam 1808 heraus (nicht 1802), *Faust II* separa erst 1833 (1832), die erste Cotta-Sammlung 1806—10 (1806—08). S. 252 muß es heißen: „Wilhel Meisters Lehrjahre 1795—96" (statt 1794—96), „Briefwechsel mit Schiller 1828—29" (statt 1824

Endlich können wir noch zwei Angaben berichtigen. Es ist falsch, daß der Holzstich „mel dem schönen als dem populären Druck diente" (S. 343). Der Holzstich wurde nach dem Niede gang der Holzschnitt-Kunst bis zur Erfindung von Strichätzung und Autotypie als billiges Re produktionsmittel von Illustrationen besonders in Zeitschriften benutzt (siehe auch S. 399 Ferner wird die Linotype-Setzmaschine entgegen den Angaben auf S. 347 in überwiegende Maße nahezu auf der ganzen Welt für den einfachen Buchsatz gebraucht und nicht nur in den USA Lediglich der Satz für wissenschaftliche Bücher (Formel-Satz etc.) wird zumeist auf der Monotype Maschine hergestellt.

Die Schwarze Kunst erschien innerhalb der Liebhaber-Bücherei des Prestel-Verlages. Die Au stattung ist hervorragend. Das Buch zählt nicht zu Unrecht unter die fünfzig schönsten Büche des Jahres 1958. Über 150 Illustrationen (meist Reproduktionen nach Titelblättern, Textseite Druckerzeichen) bieten anschauliche Erläuterungen zum Text. Hierbei fällt die geschickte Au wahl der Bilder auf: aus dem ersten *Index librorum prohibitorum* z. B. ist diejenige Seite abgebilde auf der auch Martin Luther genannt wird. Es ist allerdings zu bedauern, daß die Bilder nur selte der zugehörigen Textstelle beigefügt sind. Zudem ist die Ordnung der Abbildungen ohne Grun unübersichtlich und verwirrlich: es gibt römisch numerierte Falttafeln, arabisch numerierte mei

ganzseitige sowie nicht numerierte kleinere Textabbildungen. Umsomehr vermißt man, daß ein umfangreiches Abbildungsverzeichnis fehlt, wie es die englische Pelican-Ausgabe enthält.

Das Buch ist sehr lebendig, oft mitreißend geschrieben und von feinem Humor durchzogen. Zur Übersetzung läßt sich allerdings viel Negatives sagen. So wird „individual patron" auf S. 238 zwar wörtlich, aber sinndunkel mit „individueller Patron" (statt etwa „einzelner Mäzen") übersetzt. Weiter heißt es (S. 244) für „deanery" „Dech(!)anei" statt „Dekanat". Für die Begriffe Mäzen und Mäzenatentum steht immer wieder in schlechtem Deutsch: „die Gönnerschaft, das Begönnern, Gönnerwesen". Als letztes dieser Beispiele sei der Ausdruck „Herausgeberschaft" (S. 201) für „editing" genannt (besser „Edieren", „Editionstechnik", „Redigieren" o.ä.). — Im Vorwort heißt es: „... sind ... eine Anzahl englischer Beispiele ... durch deutsche Entsprechungen ersetzt worden". Diese Einschübe stehen häufig recht unvermittelt und ohne sinngemäßen Anschluß im Text. Insgesamt erscheint die Übersetzung sehr oberflächlich, der englischen Syntax verhaftet und ohne sachkundige Sprachkenntnis.

Der Gesamteindruck des Steinbergschen Werkes läßt sich folgendermaßen zusammenfassen: Man erfährt aus diesem Buch nichts, was nicht schon bekannt wäre, aber man erfährt es auf anmutige Weise.

Berlin Klaus Kaczerowsky

Ruodlieb. The Earliest Courtly Novel (after 1050). Introduction, text, translation, commentary and textual notes by Edwin H. Zeydel. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1959, 165 S., 8⁰ (Univ. of North Carolina Studies in the Germanic languages and literatures, Nr. 23).

Wer den „ersten frei erfundenen mittelalterlichen Roman"[1], den *Ruodlieb*, lesen wollte, war bisher auf Friedrich Seilers[2] fast achtzig Jahre alte oder auf Karl Langoschs[3] für Laien gedachte zweisprachige Ausgabe angewiesen. Gegenüber Schmellers[4] editio princeps hatte Seilers Ausgabe bedeutende Vorzüge dadurch aufzuweisen, daß sie recht genau Rechenschaft über das in den Handschriften zu Lesende gab und reiches motiv- und kulturgeschichtliches Material beisteuerte. Neben etlichen Verlesungen und schwachen Textergänzungen lag ihr Hauptmangel in der Anordnung der Fragmente: Sie war eigentlich benutzbar nur mit Ludwig Laistners Berichtigungen[5].

Nachdem man lange — man hofft noch immer: nicht vergeblich — auf Norbert Fickermanns Edition im Rahmen der *Monumenta Germaniae* gewartet hat, legt nun ein amerikanischer Gelehrter eine zweisprachige Ausgabe mit einer englischen, sich an den Text eng anschließenden Prosaversion vor.

Daß Zeydels Text dem Seilers vorgezogen zu werden verdient, versteht sich allein schon aus der nach Laistner berichtigten Anordnung; man sollte in Zukunft nach Zeydels Ausgabe zitieren. Auch sind manche Druckfehler und Versehen berichtigt, davon hier zu erwähnen II 51 *regnum dum* aus *dum regnum* und VII 48 *ridens* aus *rediens*. Andererseits haben sich neue Druckfehler nicht ganz vermeiden lassen; es muß heißen: V 288 *sic ea solvunt*, X 76 *crebro*, XIII 4 *virgineae;* V 409/10 sind falsche Klammern gesetzt.

Es ist ein wesentliches Verdienst von Zeydels Ausgabe, daß der Text der Handschriften noch einmal gründlichst gelesen wurde: So konnte über Seiler hinaus noch ein Weniges für den Wortlaut

[1] K. Burdach.
[2] *Ruodlieb, der älteste Roman des Mittelalters*, hrsg. v. Friedrich Seiler, Halle 1882.
[3] Karl Langosch, *Waltharius, Ruodlieb, Märchenepen*, Darmstadt 1956.
[4] *Lateinische Gedichte des X. und XI. Jahrhunderts*, hrsg. v. Jacob Grimm und Andreas Schmeller, Göttingen 1838, S. 127—240.
[5] Rezension in AfdA 9, 1883, S. 70—106; ferner: *Die Lücken im Ruodlieb*, ZfdA 29, 1885, S. 1—25.

gewonnen und hin und wieder eine Verlesung berichtigt werden. Leider lassen die „Textual notes" den Benutzer bisweilen im Stich; so weiß man III 39, wo Zeydel im Gegensatz zu seinem Vorgänger *pavitavit* (statt *-bit*) schreibt, nicht, ob er das gelesen oder etwa nur Laistners (aaO., S. 92) entsprechende Vermutung in den Text gesetzt hat.

V 60 wundert man sich über das nicht begründete *vesti* (Seiler: *veste*), besonders, wenn man in der zugehörigen Anmerkung liest, die Stelle sei „now very difficult to read, but thanks to Schmeller and Seiler, the reading is well established". Sollte es sich um einen Druckfehler handeln?

V 350 konnte der Herausgeber einen Buchstaben (*n* vor *merito*) gewinnen und ist dadurch veranlaßt, Seilers Textergänzung durch eine eigene zu ersetzen. Dabei ist unterlassen, durch Änderung der Klammer zu kennzeichnen, daß *n* gelesen ist. Das gleiche Versehen findet sich V 619, VI 54 und XVI 25. Weiters zur Textgestalt: V 435 ist Seilers unwahrscheinliche Lesung nebst der daraus entsprungenen Konjektur *Qui cunctis opib*] *us* nicht im Text erschienen. — VI 32 sind die Klammern irreführend, da der Text ja durch Abklatsch im Clm. 18557 gesichert ist, ebenso VIII 32. — XI 9(im St. Florianer Fragment) sollte man Laistners den leoninischen Reim herstellende *subiere* aufnehmen. — X 63 Gewinn eines Wortes: *tunc.* — XIII 1 liest Zeydel *quia . . . pilus* statt Seilers *quod . . . plus*; auch stellt er klar, daß am Ende der Zeile kein Fragezeichen steht. XIII 43 scheint Zeydel *m*[*odo* statt *n*[*unc* zu lesen; die „Textual notes" schweigen. — XIV 4 ist ein Irrtum Laistners berichtigt. — XV 40: Gewinn eines Buchstabens (*n*). — XV 63 entscheidet der handschriftliche Befund für das von Loewenthal vermutete *Is nam termi*]*nat.* — XVI 25 Neue Lesung *veniant.* — XVII 51 *reme*]*at* statt Schmellers *absced*]*it* auf Grund anderer Lesung.

Wie Seiler hat auch Zeydel nur schwer oder undeutlich Lesbares durch Kursivdruck gekennzeichnet. Aus seinen Angaben muß man, da kein Anlaß besteht, an seiner oder Seilers Sorgfalt zu zweifeln, den Schluß ziehen, daß sich an vielen Stellen der Zustand der Haupthandschrift, des Clm. 19486, ziemlich verschlechtert hat, so daß Seilers Ausgabe für das seither Verlorene den Wert eines Textzeugen erhält. Zeydel versäumt zuweilen, von Seiler noch Gelesenes zu kennzeichnen und läßt damit den Benutzer seiner Ausgabe über Möglichkeiten und Grenzen einer Ergänzung im Unklaren, so V 1, V 124, V 376, X 73 (fehlerhafte Klammer), XII 85, XIII 10 und XVI 35. Zur direkten Irreführung wird dieses Verfahren XI 1, wo Seilers [*satis*] *et* durch [*veteres*] ersetzt ist, ohne daß zu dem von Seiler gelesenen *et* das anscheinend inzwischen verblaßt ist, Stellung genommen wird.

Andererseits ist der Herausgeber der durch das Vorhandensein nur eines Textzeugen für 95% der Dichtung gegebenen Versuchung erlegen, die orthographischen Zufälligkeiten der Handschrift beizubehalten, als sei ein diplomatischer Abdruck beabsichtigt. Da wir es größtenteils mit dem Autograph des Dichters zu tun haben, mag noch angehen, daß dessen Vorgehen entsprechend *-que* meist angefügt (vgl. IV 49f.), *ve* hingegen abgetrennt ist; allerdings wäre einmalige Kennzeichnung des Sachverhalts in der Einleitung und Normalisierung im Text vorzuziehen. Stärker stört, daß zufällige Zusammen- und Auseinanderschreibungen, die lediglich durch die Platzverhältnisse in der Zeile oder ähnlich begründet sind und die nicht einmal in einem kritischen Apparat zu vermerken wären, getreulich wiedergegeben sind: I 58 *cordedolorem*, I 60 *utiquecura*, IV 211 *de ponit . . . deponere*, XI 7 *resi dent* XI 11 *nonsiluere.* Die Groß- und Kleinschreibung der Eigennamen war, da Laistner (aaO., S. 72) mit ihr argumentiert hat, zu verzeichnen, doch hätte eine Notiz im kritischen Apparat genügt. In mittellateinischen Textausgaben sollte man *e* nicht zu *ae* bzw. *oe* auflösen, wie Zeydel es tut (vgl. VIII 62 den Reim *foetor*/*perpetuetur*).

Einen Mangel der Einrichtung teilt diese zweisprachige Ausgabe mit vielen ihrer Art (eine löbliche Ausnahme bildet die *collection Budé*): die Verweisung des kritischen Apparates hinter den Text. Gerade in unserem Falle, in dem für den weitaus überwiegenden Teil der Dichtung das Autograph des Dichters die Textgrundlage bildet, wünscht man Ansätze und Korrekturen von Seite zu Seite zu verfolgen, wie sie beim Schaffen auftreten. Auch möchte man sich über den Gang der Diskussion über die Herstellung von Textschäden an Ort und Stelle, d.h. auf der Textseite, unterrichten. Diese Unterrichtung erfolgt in den „Textual notes" dazu noch recht lückenhaft.

Zeydel war bestrebt, über die bisherigen, vielfach von ihm aufgenommenen oder verwerteten Ergänzungen Laistners, Loewenthals und Streckers hinaus einen beträchtlichen eigenen Beitrag zur Wiedergewinnung des Verlorengegangenen zu leisten: „over 30 new completions or improvements, thus reducing the number of incomplete lines to less than 90, or 4%" (S. 4). Betrachten wir das Erreichte:

IV 103 *praesulibus ducibus locupletibus* [*abbatibusque* rechtfertigt sich sachlich aus IV 252, formal aus V 83 *Atque leopardi gemini binique leones* (vgl. Seiler S. 150). In den Text gehört es dennoch nicht; die Lücke beruht auf Rasur, und am Rande erscheint ein *r(ectificandum)*, so daß hier etwas im Text erscheint, was der Dichter vielleicht getilgt hat, vielleicht auch noch hätte schreiben können, was er aber keinesfalls geschrieben hat. Aus dem gleichen Grunde ist V 606 das vom Dichter getilgte *mę* im Text nicht am Platze. V 355 Da im vorhergehenden Vers von dem bedeutenden Gewicht des Schmuckstückes die Rede war, sollte *cum grandi* statt *non grandi* erwogen werden.

V 356 ist richtig erkannt, daß die Schilderung einer dritten Art von Fibeln, der für den Alltag bestimmten, beginnt. Was Zeydels *Et super* von Laistners *Insuper* unterscheidet, erführe man gerne.

V 357 ist ein Kleidungsstück feminini generis zu erwarten, wenn auch das irreguläre *laccernam* gewagt ist. Es handelt sich allenfalls um ein erträgliches Provisorium.

V 358 ist ein Teil des Oberkörpers zu erwarten, insofern weist Zeydel den rechten Weg zur Heilung der Stelle; die Einzelheiten (*laccerna, ossa*) überzeugen jedoch nicht.

V 405 bestand keine Notwendigkeit, Schmellers durchaus sinnvolles *in istis* gegen das einen zwar noch möglichen, aber doch schlechten Reim ergebende *amicus* einzutauschen.

V 602 ist Laistners *Quivis* durch ein *Quovis* ersetzt, wohl um *eorum* eine korrektere Beziehung zu geben. Hier, wie an vielen anderen Stellen auch, vermißt man die Begründung für die neue Ergänzung; mit einem „my conjecture" ist es nicht getan!

VI 6 *numerus* in der Bedeutung „alle, eine Menge von" ist nicht nachgewiesen und recht gewagt. Auch der paläographische Befund spricht gegen die Ergänzung.

VI 21 In der Konjektur *illius* vereint sich eine prosodische Monstrosität mit dem nicht gerade häufigen i/u-Reim, wie sich Zeydels Vermutungen überhaupt durch eine unwahrscheinliche Häufung der vom Dichter beanspruchten Freiheiten auszeichnen: X 71 *mālus* „schlecht", X 131 *sĭc*, XVI 25 harter a/u-Reim, XVII 57 *sībi* oder *āmicus*?

VI 49 erscheint *coclear* wieder im Text; Seilers Annahme, zwei Verse später sei das Salzlöffelchen gemeint, ist wahrscheinlich.

VI 87 wäre vielleicht *parum* deutlicher als adverbiales *parvum*.

IX 2 und 9 unternimmt der Herausgeber es, ganze Halbverse, nur auf den Reim gestützt, aufzufüllen. So reizvoll und bisweilen auch verdienstlich solche Vermutungen sein mögen, für die Herstellung des Textes bedeuten sie als bloße Vermutungen nichts und sollten allenfalls in den Anmerkungen Platz finden.

X 8 ist recht plausibel, wenn auch natürlich ebenfalls nicht zwingend; sicherer ist schon Seilers durch II 9.15 gedeckte Ergänzung von X 26, obschon selbst hier der Wortlaut nicht mit letzter Gewißheit auszumachen ist.

X 58 *An volet an naret an se quocumque moveret Semper ut avis erat*: ein zumindest höchst merkwürdiger Gedankengang!

X 67 *gannitus, -i*: ein nach Wortbildung und Prosodie gleich verwunderliches Gebilde, das X 76, wohl zur Gewöhnung des Lesers an derartige Monstra, abermals erscheint!

XII 73 ist Seilers von diesem mit Recht in den Anmerkungen untergebrachte Ergänzung in den Text gesetzt.

XII 85 Ein recht holpriger Vers, der durch *ĕsset* nicht an Überzeugungskraft gewinnt: In der ganzen Dichtung ist die Position nur viermal vernachlässigt (Seiler S. 158)!

XIII 1 ist sachlich unmöglich: Im Gegenteil, er rasiert sich!

XIV 50 Eine müßige, allenfalls den Anmerkungen vorzubehaltende Ergänzung; ebenso verhält es sich mit XV 42.43.

XV 60.61 stört *solvē*; ferner müßte nach Vers 60 interpungiert sein, da sonst der Übergang zur 3. Person unverständlich ist.

XVII 51 liest Zeydel *-at* und ändert Seilers *abscedit* in *remeat*, ohne daß ihm wegen des so entstandenen *nuntīus* Bedenken kommen.

Im Anhang gibt der Herausgeber neben unzulänglichen „Textual notes" einen knappen Kommentar, in der Einleitung kurze, im allgemeinen zuverlässige und die Literatur selbständig verwertende Angaben über Fragen der Herkunft, Datierung, Sprache sowie literar- und kulturhistorische Stellung des *Ruodlieb*. Bei den mitgegebenen Abbildungen sind die vom Mainzer Goldschmuck der Kaiserein Gisela besonders erwünscht. Entstanden ist somit ein für den interessierten Laien besonders der angelsächsischen Welt wertvolles, der Forschung durch die erneute gründliche Vergleichung der Handschriften förderliches Werk, dessen Wert als Arbeitsmittel für den Gelehrten im übrigen allerdings recht beschränkt ist.

Köln Paul Klopsch

Thüring von Ringoltingen, Melusine. Nach den Handschriften kritisch herausgegeben von **Karin Schneider.** Erich Schmidt Verlag, Berlin 1958 (Texte des späten Mittelalters, Heft 9), 133 S.

I.

Es ist unbedingt zu begrüßen, daß uns endlich die Melusinen-Prosa Thüring von Ringoltingens in einer wissenschaftlichen Ausgabe vorliegt, so daß nun die bisher benützten einzelnen Incunabeln und Frühdrucke oder die populären, aber unzuverlässigen Neuausgaben überholt sind. Das kleine Werk ist uns nicht so sehr als antiquarisches Zeugnis für die sogenannte Volksbuchliteratur, zu der es literarhistorisch meist gerechnet wird, wichtig, sondern vor allem als eine noch gar nicht genügend gewürdigte Erscheinung aus den Anfängen des frühneuhochdeutschen Prosaromans jener seit der Mitte des 15. Jh.s stark ins Blickfeld der deutschen Literatur tretenden neuen Gattung. Mit den Romanen der Elisabeth von Nassau-Saarbrücken und der Eleonore von Österreich bildet die *Melusine* Thüring von Ringoltingens (1456 geschrieben) eine engere Gruppe, der neben anderem, das hier nicht erörtert werden kann, vor allem die Herkunft der Vorlagen aus dem Französischen gemeinsam ist. Die Vorlage der deutschen *Melusine* war das fast siebentausend Verse umfassende Epos des sonst unbekannten Dichters Couldrette und nicht der Prosa-Roman des Jehan d'Arras, wie noch Goedeke auf Grund der Prosafassung annahm.

Darüber hinaus ist uns Thüring von Ringoltingens Prosa-Erzählung ein besonders interessantes Denkmal, weil es durch die Jahrhunderte einen dauerhaften Erfolg hatte. Nicht nur die uns bekannten 15 Hss. zwischen 1467 und der Wende zum 16. Jh. weisen darauf hin, sondern vor allem die nahezu drei Dutzend ermittelten Drucke allein zwischen 1474 und 1710. von denen nur einige bisher sich nicht mehr haben finden lassen, bezeugen die uneingeschränkte Beliebtheit der *Melusine*. Alle diese Ausgaben gehen auf die Erzählung Thüring von Ringoltingens, des Berner Schultheißen, zurück. Auf ihr fußen nicht nur Hans Sachs und Jakob Ayrer mit ihren Melusinen-Dramen und die weiteren deutschen Bearbeitungen dieses Stoffes[1], sondern nach ihr sind auch sehr früh Übersetzungen ins Spanische, Englische, Holländische, Dänische, Schwedische, Tschechische und Russische angefertigt worden.

II.

Leider wissen wir über die Anfänge des frühneuhochdeutschen Prosaromans und seine Entstehung immer noch nicht viel mehr, als was uns Wolfgang Liepes verdienstvolle, aber mittlerweile fast vierzig Jahre alte Arbeit in ihrer Einleitung, Lutz Mackensens Darstellung der

[1] Vgl. Karl Schorbach, *Die Historie von der schönen Melusine*. In: Zs. f. Bücherfreunde 1, 1 (1897/98), S. 140—42.

deutschen Volksbücher und Wolfgang Stammlers materialreiche Zusammenfassung der mittelalterlichen Prosa bieten[2]. Unter den mannigfachen Gründen für das Desinteresse an dieser Literatur ist der am schwerwiegendsten, daß die Texte in wissenschaftlichen Editionen nicht vorliegen und auch sonst schwer zugänglich sind. Praktisch ist die Lage so, daß derjenige, der über diese Texte arbeiten wollte, sie sich für seine eigenen Zwecke erst editionsreif zubereiten müßte. Solange dieses Textproblem nicht befriedigend gelöst ist, kommt man dem Phänomen des frühneuhochdeutschen Prosaromans und seiner historischen Weiterentwicklung nicht näher.

Insofern wird man Karin Schneider für die Herausgabe der *Melusine* dankbar sein müssen. Ihre Edition, die aus einer Dissertation (Fribourg 1958) hervorgegangen ist, bietet neben einer umfänglichen Einführung (29 Seiten) einen „nach den Handschriften kritisch herausgegebenen" Text — eine irreführende Bezeichnung für den Abdruck einer Hs. ohne jeglichen kritischen Apparat. Das ist — auch wenn es sich um einen Kompromiß handelt — nicht nur unzulässig, sondern sehr bedauerlich, da die literatursoziologisch oft interessanten Varianten späterer Fassungen, insbesondere der Incunabeln, verloren gehen. Sie können gelegentlich willkommene Zeugen einer sich allmählich ändernden Geschmackshaltung sein. Daß im Falle der *Melusinen*-Ausgabe die Kenntnis von mehreren Zeilen Text — auch wenn sie nicht von Thüring sein sollten — wegfällt, wie das Beispiel S. 23, unten, zeigt, ist schade. Obendrein ist durch den Verzicht auf den Apparat dem Benutzer jede Möglichkeit genommen, sich über die Handschriftenverhältnisse ein eigenes Urteil zu bilden. Er ist auf Gedeih und Verderb der Meinung der Herausgeberin ausgeliefert.

So ist die Ausgabe lediglich ein Abdruck der Kopenhagener Handschrift (Ende 15. Jh.) Thott 823fol. — nach freundlicher Mitteilung der Königlichen Bibliothek — und nicht nur „423", wie S. 12 zu lesen. Die Herausgeberin hat sie als die „dem französischen Original(?) und damit dem Urtext Nächststehende" (S. 28) unter 13 herangezogenen Hss. (zwei Hss. waren ihr unzugänglich) ermittelt. Das Wenige, was die Herausgeberin an Unterlagen über die Abhängigkeitsverhältnisse der Handschriften und Incunabeln untereinander mitteilt, erscheint in ihrer Darstellung stichhaltig; wegen des fehlenden Variantenverzeichnisses läßt sich aber ihre Entscheidung für die abgedruckte Hs. nicht kritisch überprüfen. Nur nebenbei: daß die französischen Zitate ohne Verszählung angegeben sind, erschwert die Benutzung; (dabei zwei Versehen: S. 22 Avec statt Avenc; S. 23 conroy statt couroy). Der Text als solcher ist sauber und gut lesbar dargeboten worden. Geringfügige Besserungen gegenüber der Hs. wurden vorgenommen; die Schreibung von v/u wurde normalisiert; ebenso wurde die Groß- und Kleinschreibung entgegen der Hs. vereinheitlicht: außer Eigennamen und am Satzanfang wird klein geschrieben; sonst wurde die Orthographie der Hs. beibehalten.

Die Anwendung der modernen Interpunktion erleichtert gewiß das Lesen, tut aber bei konsequenter Durchführung dieser Prosa, die ja wesentlich anders strukturiert ist als unsere, Gewalt an und zerstört vielfach ihren eigengesetzlichen Fluß, zumal die Herausgeberin Großschreibung am Satzanfang nach ihren Interpunktionsprinzipien vornimmt, so daß syntaktische Einschnitte entstehen, deren Berechtigung sehr fraglich ist. Gewiß darf auch eine wissenschaftliche Edition Hilfe geben, aber nur soweit, daß sie den Text nicht verfärbt; denn schließlich kommt der Interpunktion für die Stilanalyse eine nicht geringe Bedeutung zu, und eine inadaequate Zeichensetzung kann die „primitive" Struktur dieser Prosa empfindlich aus dem Gleichgewicht bringen. Alles in allem aber wird sich unter Berücksichtigung dieser Umstände mit dem Text arbeiten lassen.

III.

Leider kann der Rezensent den notwendigen Beigaben der Einleitung nur wenig Beifall zollen. Die Handschriften werden zwar auf zehn Seiten (S. 7—17) sehr ausführlich beschrieben, insbeson-

[2] Wolfgang Liepe, *Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. Entstehung und Anfänge des Prosaromans in Deutschland.* Halle 1920. — Lutz Mackensen, *Die deutschen Volksbücher.* Leipzig 1927. — Wolfgang Stammler, *Mittelalterliche Prosa in deutscher Sprache.* In: Deutsche Philologie im Aufriß. 2. Aufl. (1960), Bd. 2, Sp. 749—1102.

dere diejenigen, die der Herausgeberin vorgelegen haben. Beim Verzeichnis der Incunabeln abe greift die Herausgeberin nur auf Schorbachs Forschungen zurück. Über Schorbach hinaus schein sie nicht nachgeforscht zu haben; so ist ihr anscheinend dessen Ergänzung (Zs. f. Bücherfreund IX, 1, S. 148) unbekannt geblieben, aus der hervorgeht, daß eine der von Schorbach angesetzte Incunabeln (Nr. 8) nicht existiert. Ferner ist *Melosine* (Heidelberg 1491: Heinrich Knoblochtzer im Kurpfälz. Museum Heidelberg zugänglich. Auch die Angaben zu den niederdeutschen Incu nabeln sind fehlerhaft. Ein Fragment (Lübeck um 1478) liegt in Hamburg (Vgl. Borchling-Clau sen 37). Über drei Incunabeln, die bei Goedeke, Hayn-Gotendorf u.a. erwähnt werden, bleibe wir uninformiert. Genaue Nachforschungen wären hier wohl am Platze gewesen.

Was die Herausgeberin uns in der Einleitung über Thüring von Ringoltingen und dessen Leistun mitteilt, ist leider lückenhaft und unselbständig. So ist ihr wertvolles Material entgangen, indem si die Arbeit von Hoffrichter[3] nicht berücksichtigt hat, wo einige wesentliche Hinweise auf das Text und Überlieferungsproblem bei Couldrette gegeben werden, die geeignet sind, auf Thüring vo Ringoltingens Arbeitsweise ein neues Licht zu werfen. Einige Titelangaben sind fehlerhaft ode unvollständig, wie z.B. bei Frölichers Dissertation. Eine historische Einordnung des Autors un seiner literarhistorischen Leistung ist unterblieben. Auch Feller[4] hätte hier Fingerzeige liefer können. Statt dessen hat die Herausgeberin sich, was die „Übersetzerkunst" Thüring von Ringo tingens betrifft, auf die längst überholte Dissertation von Frölicher (Zürich 1889) verlassen. Hierii ist sie nicht gut gefahren. Frölichers positivistische Einstellung und seine Arbeitskriterien könne modernen Ansprüchen nun wirklich nicht mehr genügen. Hier hätte eigene Arbeit geleistet werde müssen, statt die Ergebnisse F.s z.T. verzerrt und entstellt zu übernehmen. Wenn die Herau geberin schreibt, Thüring von Ringoltingen zitiere oft seine Quelle und erwähne an zahlreiche Stellen den französ. Dichter, so verhält es sich anders; innerhalb der eigentlichen Geschichte wir nur viermal auf die Vorlage hingewiesen — und dann jedesmal nach Art einer Anmerkung. Auc mit dem bemängelten „unfreien Standpunkt" gegenüber der Vorlage steht es anders, als di Herausgeberin es darstellt. Außerdem widerspricht sie sich in ihrem Urteil, wenn sie „zusammen fassend die Ergebnisse seiner (Frölichers) Untersuchung" anführt — anscheinend ohne kritisch Prüfung! — und dessen Fehlurteil „Stoff, immer Stoff die Menge; von Form und Geschmac nichts mehr" (S. 33), akzeptiert, dann aber auf Seite 35 schreibt: „Im großen und ganzen urteil Frölicher über Ringoltingen zu scharf und legt einen zu modernen Maßstab an ihn, wenn er ih phantasielos und gedankenarm schilt, ohne Sinn für Form und Geschmack". Daß sie Thüring vo Ringoltingen den „Schluß des Werkes", das „bei Couldrette ziemlich abrupt" abbreche, zuschieb ist falsch, denn dieser „abrupte Schluß" befindet sich nur in der französischen Textausgabe, di von Franzisque Michel, Niort 1854, veranstaltet wurde und einen schlechten Abdruck der Hs. darstellt. Andere Hss. — wie aus Hoffrichters Arbeit hervorgeht — haben auch den Schlußtei

IV.

Das mag genügen, um die Arbeitsweise der Herausgeberin zu charakterisieren. Im ganzen ent steht der Eindruck, daß hier zu flüchtig gearbeitet worden ist. Das ist um so bedauerlicher, d diese so nötig gebrauchten Ausgaben wissenschaftlichen Ansprüchen nur genügen können, wen sie in Text und Einleitung höchst sorgfältig hergestellt werden.

Nach wie vor aber wird man dem Verlag für die Publizierung dieser Reihe sehr dankbar sein denn sie ist geeignet, eine bedeutende Lücke in der Literaturkenntnis des späten Mittelalter nach und nach auszufüllen.

Berlin-Dahlem Hans-Gert Rolof

[3] Leo Hoffrichter, *Die ältesten französischen Bearbeitungen der Melusinensage*, Halle 1928 (Rom Arb. 12).
[4] Richard Feller, *Geschichte der Stadt Bern*, Bd. I, 2. Aufl., Bern 1949.

Unsere Neuerscheinungen

Soeben erschienen:

Bücherkunde für Germanisten – Studienausgabe

von Johannes Hansel

132 Seiten, DIN A 5, kartoniert und mit Hochglanzfolie kaschiert, DM 8,60

Festgabe für Paul Kirn

zum 70. Geburtstag dargebracht von Freunden und Schülern
Herausgegeben von Ekkehard Kaufmann

256 Seiten, 4 Bildtafeln, Gr. –8°, kartoniert DM 29,60

In Vorbereitung:

Das deutsche Volksschauspiel – Ein Handbuch

von Leopold Schmidt

ca. 480 Seiten und 16 Bildtafeln, Gr. –8°, Ganzleinen mit Schutzumschlag,
Subskriptionspreis gültig bis Ende März 1962 DM 48,–,
endgültiger Preis DM 56,–
Erscheint März 1962

Wort und Bild

Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter

von Wolfgang Stammler

192 Seiten und 18 Bildtafeln, Gr. –8°, kartoniert DM 26,80,
Ganzleinen mit Schutzumschlag DM 28,80
Erscheint März 1962

Wilhelm Scherer – Erich Schmidt / Briefwechsel

Mit einer Bibliographie der Schriften von Erich Schmidt

Herausgegeben von Werner Richter
unter Mitarbeit von Eberhard Lämmert

ca. 344 Seiten, 5 Bildtafeln, Gr. –8°, kartoniert ca. DM 38,–
Ganzleinen mit Schutzumschlag ca. DM 40,–
Erscheint Sommer 1962

Deutsche Sagen

Herausgegeben von Will-Erich Peuckert

II Mittel- und Oberdeutschland

ca. 310 Seiten, Gr. –8°, Ganzleinen mit Schutzumschlag ca. DM 34,–
Erscheint Frühjahr 1962

Für alle Titel stehen auf Wunsch Prospekte zur Verfügung

E R I C H S C H M I D T V E R L A G
Berlin W 30 - Bielefeld - München 22

Annalen der deutschen Literatur

Herausgegeben von Heinz Otto Burger

2., durchgesehene und im Schlußteil völlig erneuerte Auflage 1962

Subskription

Das Werk erscheint in 3 Lieferungen. Lfg. 1 am 22. 1. 1962, broschiert DM 14.—; Lfg. 2 am 13. 4. 1962, broschiert DM 16.—; Lfg. 3 voraussichtlich im Spätherbst 1962 broschiert etwa DM 13.—. Der Gesamtband erscheint gleichzeitig mit Lfg. 3 mit einem Umfang von etwa 900 Seiten gr. 8°. Leinen etwa DM 43.—. Diese Subskriptionspreise verlieren mit Erscheinen des Gesamtbandes ihre Gültigkeit, die endgültigen Preise liegen um etwa 10% höher.

Gleichzeitig mit den Lieferungen erscheint das Werk in drei selbständigen durch Einzelregister erweiterten

Einzelausgaben

GENZMER / DE BOOR / KUHN / RANKE / BEYSCHLAG
Geschichte der deutschen Literatur
von den Anfängen bis zum Ende des Spätmittelalters (1490)
VIII, 286 Seiten und Register gr. 8°. Kartoniert DM 18.—

NEWALD / FLEMMING / MARTINI / RASCH / BAUMGART
Geschichte der deutschen Literatur
vom Humanismus bis zu Goethes Tod (1490-1832)
VIII, 344 Seiten und Register gr. 8°. Kartoniert DM 19.50

BURGER / SCHWERTE
Geschichte der deutschen Literatur
von Goethes Tod bis zur Gegenwart (1832-1960)
Etwa VIII, 280 Seiten und Register gr. 8°. Kartoniert etwa DM 17.—

1682

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung Stuttgart

DR. C. V. BOCK, M. A.

Dozent für neuere deutsche Literatur
(Universität London)

WORT-KONKORDANZ

ZUM WERKE

STEFAN GEORGES

Veröffentlichung der 'Stiftung Castrum Peregrini' in Zusammenarbeit mit der wissenschaftlichen Reihe 'Anglica Germanica', herausgegeben von Prof. L. W. Forster (London), Prof. A. T. Hatto (London) und Prof. E. L. Stahl (Oxford). Das Buch belegt den Sprachgebrauch Georges vollständig im Zitat. Seltene Prägungen, volkstümlich und dialektbedingte Nuancen sind vermerkt. Indem es den Sprachschatz erschließt, Entwicklung und Bedeutungswandel einzelner Wörter verfolgt und zahlreiche Beobachtungen in der übersichtlichen Anordnung eines Wörterbuches vorlegt, dient dieses Nachschlagewerk dem besseren Verständnis der Texte und bietet eine Handhabe zu ihrer weiteren Interpretation. Das für antike Autoren und für die Klassiker der englischen Dichtung schon lange gebräuchliche Hilfsmittel hat seltsamerweise in Deutschland bisher gefehlt. George ist der erste neuere deutsche Dichter, dessen Sprachschatz hiermit in einem Gesamtwörterbuch erscheinen wird.

Die WORTKONKORDANZ ZUM WERKE STEFAN GEORGES erscheint in einmaliger Auflage. Ganzleinenband, ca. 1000 Seiten.

SUBSKRIPTIONSPREIS

bei Bestellung *vor* dem 1. Juli 1962: DM 88,—

Preis nach dem 1. Juli 1962: ca. DM 110,—

CASTRVM PEREGRINI PRESSE

AMSTERDAM POSTBOX 645 HOLLAND

GUSTAV BECKERS

Georg Büchners „Leonce und Lena"

Ein Lustspiel der Langeweile

1961. 195 Seiten. Kartoniert DM 30,—

(Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte, Heft 5)

Die Untersuchung entdeckt in einer vergleichenden Interpretation von Kierkegaards begrifflichen Definitionen des Phänomens der Langeweile und seiner dichterischen Gestaltung in Büchners „Leonce und Lena" die Langeweile als die existentielle Wesensmitte des Büchnerschen Lustspiels.

ULRICH FÜLLEBORN

Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes

Voruntersuchung zu einem historischen Rilke-Verständnis

1960. 344 Seiten. Kartoniert DM 40,—

(Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte, Heft 4)

Rilkes Dichtung hat eine unübersehbare Zahl von Interpretationen hervorgerufen, aber ein fundiertes und allgemein anerkanntes Rilke-Bild zeichnet sich noch immer nicht ab. Die vorliegende Arbeit will diesen Deutungen keine weitere hinzufügen, noch weicht sie angesichts der hermeneutischen Schwierigkeiten in einen Formalismus aus. Sie versucht, aus kritischer Distanz an Rilkes später Lyrik eine strukturelle Problematik sichtbar zu machen, aus der nicht nur die heutige wirkungs- und forschungsgeschichtliche Situation resultiert, sondern die auch unmittelbar auf Notwendigkeit und Möglichkeiten der Erarbeitung eines historischen Rilke-Verständnisses verweist.

KARL LUDWIG SCHNEIDER

Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers

Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus

2. Auflage 1961. 184 Seiten. Kartoniert DM 12,80, Ganzleinen DM 16,—

Der Verfasser untersucht die Bildersprache dreier expressionistischer Dichter, wobei das Ausmaß der Übereinstimmung sich als so groß erweist, daß es berechtigt scheint, gewisse Merkmale dieser Bildersprache als typische Äußerungen des expressionistischen Lebensgefühls zu fassen und anzunehmen, daß es sich um einen in der Wurzel einheitlichen Sprachvorgang handelt, der im Bereich der Metaphorik bei jedem Dichter zwangsläufig die gleichen Formen hervorbringt.

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG